

C.A.P.E.S. / Agrégation  
**ANGLAIS**

*AGRÉGATION EXTERNE  
D'ANGLAIS  
MODE D'EMPLOI*



ellipses

ouvrage dirigé par  
Wilfrid Rotgé

Cet ouvrage est destiné aux candidats ou futurs candidats au concours de l'agrégation externe d'anglais qui désirent acquérir une méthodologie adaptée et efficace.

La première partie est consacrée à la présentation et l'explication détaillée des épreuves écrites : dissertation en français, commentaire de texte en anglais, composition de linguistique (phonologie et grammaire), traduction.

La seconde partie de l'ouvrage concerne les épreuves de l'oral : épreuve à option (commentaire d'un texte), leçon en français, compréhension et traduction, épreuve hors programme en anglais (dite de synthèse).

Pour chaque épreuve, on rappelle les modalités exactes d'évaluation, on propose des conseils d'ordre méthodologique (comment s'y préparer ?, démarche à suivre, entraînement) et on traite en détail au moins un sujet concret tiré le plus souvent d'un concours récent.

Cet ouvrage réunit des spécialistes de chaque discipline représentée (littérature, civilisation, linguistique, phonologie, traduction et épreuve de synthèse). Ils ont été ou sont encore membres d'un jury de concours de recrutement en anglais.

Leurs contributions s'appuient sur les instructions du Journal Officiel et tiennent compte des récents rapports du jury de l'agrégation externe d'anglais.

Cet ouvrage propose une annexe importante rédigée par le Professeur Jacques Durand sur les problèmes théoriques et pratiques de la transcription phonétique de l'anglais.

#### **Illustration de couverture :**

Peter Paul Rubens, *Juste Lipse et ses élèves*, vers 1611-1612.



ISBN 2-7298-0874-4

# C.A.P.E.S. / Agrégation ANGLAIS

## AGRÉGATION EXTERNE D'ANGLAIS MODE D'EMPLOI

ouvrage dirigé par Wilfrid Rotgé

### **Wilfrid Rotgé**

Professeur à l'Université  
de Paris X-Nanterre,  
spécialiste de  
linguistique anglaise

### **Claire Bazin**

Professeur à l'Université  
de Paris X-Nanterre,  
spécialiste de littérature  
anglophone

### **Françoise Barret- Ducrocq**

Professeur à l'Université  
de Paris VII-Jussieu,  
spécialiste de civilisation  
britannique

### **Sheryl Rahal**

Maître de Conférences  
à l'Université  
de Toulouse II-Le Mirail,  
spécialiste de civilisation  
américaine

### **Jacques Durand**

Professeur à l'Université  
de Toulouse II-Le Mirail,  
spécialiste de phonétique  
et de linguistique

### **Sally Jacquelin**

Professeur à l'IUFM  
de Versailles, spécialiste  
de littérature britannique  
et de traduction

### **René Zimmer**

Agrégé d'anglais,  
spécialiste de traduction

### **Michel Petit**

Professeur à l'Université  
de Bordeaux II-Victor  
Segalen, spécialiste  
de linguistique anglaise

### **Anne-Pascale Bruneau**

Maître de Conférences  
à l'Université de Paris X-  
Nanterre, spécialiste  
de civilisation des pays  
anglophones



*Des mêmes auteurs, chez le même éditeur*

- *La Nouvelle au C.A.P.E.S.*, C. Bazin
- *La traduction orale au C.A.P.E.S. d'anglais*, S. Jacquelin et R. Zimmer
- *Réussir l'épreuve de traduction écrite*, S. Jacquelin et R. Zimmer
- *Réussir le commentaire grammatical de textes (C.A.P.E.S./ Agrégation d'anglais)*, J.-R. Lapaire, W. Rotgé

ISBN 2-7298-0874-4

© Ellipses Édition Marketing S.A., 2001  
32, rue Bargue 75740 Paris cedex 15



Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5.2° et 3°a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (Art. L.122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

## Table des matières

---

|                          |                                                                                        |     |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wilfrid Rotgé            | <b>Introduction générale</b> .....                                                     | 7   |
|                          | <b>1<sup>re</sup> partie : Écrit</b> .....                                             | 13  |
| Claire Bazin             | 1. La dissertation en français sur un sujet de littérature .....                       | 14  |
|                          | 1. 1. Comment se préparer à la dissertation ? .....                                    | 14  |
|                          | 1. 2. Exemple de sujet traité .....                                                    | 17  |
| Sheryl Rahal             | 2. La dissertation en français sur un sujet de civilisation ...                        | 25  |
|                          | 2. 1. Comment se préparer à la dissertation ? .....                                    | 25  |
|                          | 2. 2. Exemple de sujet pour un entraînement<br>à la dissertation en civilisation ..... | 30  |
| Françoise Barret-Ducrocq | 3. Le commentaire de texte en anglais<br>sur un sujet de civilisation .....            | 38  |
|                          | 3. 1. Comment se préparer au commentaire de texte ? .....                              | 38  |
|                          | 3. 2. Exemple de commentaire de texte de civilisation .....                            | 40  |
| Claire Bazin             | 4. Le commentaire de texte en anglais<br>sur un sujet de littérature .....             | 45  |
|                          | 4. 1. Comment se préparer au commentaire<br>de texte littéraire ? .....                | 45  |
|                          | 4. 2. Exemple de commentaire de texte de littérature .....                             | 47  |
| Wilfrid Rotgé            | 5. La composition de linguistique .....                                                | 54  |
|                          | 5. 1. Comment se préparer à la composition<br>de linguistique ? .....                  | 54  |
|                          | 5. 1. 1. L'épreuve de grammaire / linguistique .....                                   | 54  |
| Jacques Durand           | 5. 1. 2. L'épreuve de phonologie .....                                                 | 55  |
|                          | 5. 2. Exemple de sujet traité (grammaire + phonologie) .....                           | 58  |
| Wilfrid Rotgé            | 5. 2. 1. Analyse linguistique : proposition de corrigé .....                           | 59  |
| Jacques Durand           | 5. 2. 2. Analyse phonologique : proposition de corrigé .....                           | 70  |
| Sally Jacquelin          | 6. L'épreuve de traduction écrite (thème + version) .....                              | 81  |
|                          | 6. 1. Comment se préparer au thème écrit ? .....                                       | 82  |
|                          | 6. 1. 1. Remarques générales .....                                                     | 82  |
|                          | 6. 1. 2. Exemples de thèmes commentés et traduits .....                                | 84  |
| René Zimmer              | 6. 2. Comment se préparer à la version écrite ? .....                                  | 92  |
|                          | 6. 2. 1. Remarques générales .....                                                     | 92  |
|                          | 6. 2. 2. Quelques conseils .....                                                       | 96  |
|                          | 6. 2. 3. Quelques tests .....                                                          | 96  |
|                          | 6. 2. 4. Exemples de versions traduites .....                                          | 97  |
|                          | <b>2<sup>e</sup> partie : Oral</b> .....                                               | 107 |
|                          | 1. L'explication ou le commentaire<br>d'un texte en anglais .....                      | 108 |
| Claire Bazin             | 1. 1. L'explication littéraire d'un texte<br>en anglais (option A) .....               | 108 |
|                          | 1. 1. 1. Comment se préparer à l'explication littéraire ? ...                          | 108 |
|                          | 1. 1. 2. Exemple de sujet traité .....                                                 | 111 |
| Françoise Barret-Ducrocq | 1. 2. Le commentaire d'un texte<br>de civilisation en anglais (option B) .....         | 114 |
|                          | 1. 2. 1. Comment se préparer au commentaire<br>de texte de civilisation ? .....        | 114 |
|                          | 1. 2. 2. Exemple de sujet traité .....                                                 | 114 |

|                      |                                                                                                            |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Wilfrid Rotgé        | 1. 3. Le commentaire linguistique<br>d'un texte en anglais (option C) ..... 119                            |
|                      | 1. 3. 1. Comment se préparer au commentaire<br>de linguistique ? ..... 120                                 |
|                      | 1. 3. 2. Exemple de sujet traité ..... 122                                                                 |
| Claire Bazin         | 2. La leçon en français ..... 129                                                                          |
|                      | 2. 1. La leçon de littérature (option A) ..... 129                                                         |
|                      | 2. 1. 1. Comment se préparer à la leçon<br>de littérature en français ? ..... 129                          |
|                      | 2. 1. 2. Exemple de sujet traité ..... 132                                                                 |
| Sheryl Rahal         | 2. 2. La leçon de civilisation (option B) ..... 135                                                        |
|                      | 2. 2. 1. Comment se préparer à la leçon<br>de civilisation en français ? ..... 135                         |
| Michel Petit         | 2. 3. La leçon de linguistique (option C) ..... 139                                                        |
|                      | 2. 3. 1. Présentation de l'épreuve de leçon<br>de linguistique ..... 139                                   |
|                      | 2. 3. 2. Comment se préparer<br>à la leçon de linguistique ? ..... 141                                     |
|                      | 2. 3. 3. Le jour du concours ..... 144                                                                     |
|                      | 2. 3. 4. Exemple de sujet traité ..... 146                                                                 |
| Sally Jacquelin      | 3. L'épreuve sans préparation de compréhension<br>et de traduction ..... 155                               |
|                      | 3. 1. L'épreuve de compréhension ..... 155                                                                 |
|                      | 3. 2. L'épreuve de traduction ..... 156                                                                    |
|                      | 3. 2. 1. Remarques générales ..... 156                                                                     |
|                      | 3. 2. 2. Exemples de thèmes commentés et traduits ..... 159                                                |
| Anne-Pascale Bruneau | 4. L'épreuve hors programme en anglais ..... 165                                                           |
|                      | 4. 1. Comment se préparer à l'épreuve<br>hors programme ? ..... 165                                        |
|                      | 4. 2. Exemple d'analyse de dossier ..... 170                                                               |
| Jacques Durand       | <b>Annexe : La transcription phonétique<br/>de l'anglais : problèmes théoriques et pratiques ..... 181</b> |
|                      | 1. Introduction ..... 182                                                                                  |
|                      | 2. Les accents de référence ..... 182                                                                      |
|                      | 3. Transcription des mots ..... 184                                                                        |
|                      | 3. 1. Transcription phonémique et allophonique ..... 184                                                   |
|                      | 3. 2. Inventaire phonémique et symboles de base ..... 186                                                  |
|                      | 3. 2. 1. Les phonèmes de la RP : les voyelles ..... 187                                                    |
|                      | 3. 2. 2. Les phénomènes de la RP : les consonnes ..... 188                                                 |
|                      | 3. 3. Transcription et Association Phonétique<br>Internationale (API) ..... 190                            |
|                      | 3. 4. Transcriptions usuelles et conventions<br>du LPD-2000 et du EPD-1997 ..... 192                       |
|                      | 4. Transcription des énoncés ..... 198                                                                     |
|                      | 4. 1. La transcription de passages : exemples ..... 200                                                    |
|                      | 4. 2. La transcription de passages : quelques<br>principes sous-jacents ..... 202                          |
|                      | 5. Le General American (GA) ..... 205                                                                      |
|                      | 5. 1. Les voyelles du General American ..... 206                                                           |
|                      | 5. 2. Les consonnes du General American ..... 207                                                          |
|                      | 5. 3. Transcription en General American ..... 208                                                          |
|                      | 6. La transcription et la théorie phonologique ..... 209                                                   |
|                      | 7. Applications ..... 212                                                                                  |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| 7. 1. Transcription de passage (RP) .....                            | 212 |
| 7. 2. Transcription de dialogue (RP) .....                           | 212 |
| 7. 3. Transcription de passage (RP et GA).....                       | 213 |
| 7. 4. Exercice de détranscription (RP) .....                         | 214 |
| 7. 5. Exercice de détranscription (RP et GA).....                    | 215 |
| 7. 6. Échantillons de transcriptions<br>avec d'autres systèmes ..... | 216 |
| Références bibliographiques .....                                    | 218 |





# INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'objectif du présent ouvrage est de présenter ce concours réputé difficile qu'est l'agrégation d'anglais et d'aider les candidats à mieux s'y préparer.

Ce concours se passe en deux temps : les épreuves d'admissibilité (l'écrit) dans un premier temps, qui ont lieu fin avril, puis les épreuves d'admission (l'oral) pour les candidats ayant été déclarés admissibles à l'issue des épreuves écrites. Ces dernières s'échelonnent habituellement entre la mi-juin et la mi-juillet.

Cet ouvrage suit le même ordre : dans une première partie, ce sont les épreuves de l'écrit qui sont présentées, avec à chaque fois des remarques d'ordre méthodologique et des exemples concrets pour la plupart tirés des récents concours ; dans la seconde celles de l'oral, avec toujours la même logique : méthodologie et exemples concrets.

Toutes les épreuves sont présentées à chaque fois par des spécialistes de la discipline, dont la plupart ont été ou sont membres d'un jury de concours de recrutement.

L'agrégation d'anglais, comme toutes les agrégations, est, on le sait, un concours très exigeant, qui ne laisse aucune place à l'improvisation. Une préparation en amont est indispensable à qui veut la réussir. Ce sont des années d'effort que récompense ce concours. On ne peut pas le préparer sur un coup de tête en quelques mois. Il suppose que, bien avant, les candidats aient beaucoup lu dans les domaines littéraire et civilisationnel, qu'ils possèdent déjà la grammaire anglaise, qu'ils aient des connaissances lexicales très poussées et qu'ils maîtrisent déjà le système phonologique de la langue anglaise. Il va de soi que tout ceci ne s'acquiert pas en une année.

Les ouvrages au programme, qui sort au mois de mai, doivent être lus pendant l'été. Il est fortement conseillé de lire parallèlement le dernier rapport du jury. Chaque année, au moment de la rentrée universitaire, le jury publie un rapport sur le dernier concours.

On le voit, l'agrégation d'anglais est, depuis la réforme de 1997, devenu très complète : toutes les disciplines (littérature, civilisation, linguistique et phonologie, traduction, anglais oral) sont présentes à parts égales et obligatoires à l'écrit. Ce n'est qu'à l'oral que ce concours permet la spécialisation : deux des épreuves sur quatre (le commentaire et la leçon) portent sur l'option choisie par le candidat.

Il existe trois options : l'option A, littérature, la B, civilisation et la C, linguistique. Le choix de l'option s'effectue au moment de l'inscription et ne peut être modifié.

Traditionnellement, le programme du C.A.P.E.S. est choisi en fonction de celui de l'agrégation, qui est plus complet. Peut-on préparer les deux concours en même temps ? C'est théoriquement possible : une bonne préparation à l'agrégation permet de passer les épreuves du C.A.P.E.S.. Chaque année de très bons candidats sont reçus au deux concours. Il est cependant souvent recommandé aux candidats de concentrer ses efforts sur l'un ou l'autre de ces concours.

Comme nous l'avons dit, cet ouvrage se compose de deux grandes parties. La première présente les épreuves de l'écrit, dans l'ordre de passage, à savoir, la dissertation en français le premier jour ; le commentaire de texte en anglais le deuxième ; la composition de linguistique le troisième ; l'épreuve de traduction le quatrième. Les épreuves écrites peuvent ne pas avoir lieu quatre jours d'affilée ; le plus souvent une journée de repos sépare les deux premières journées des deux dernières. Il est important de savoir dès à présent que la dissertation et le commentaire peuvent porter sur un sujet de littérature ou de civilisation. Si c'est la littérature qui est choisie pour la dissertation, le commentaire portera nécessairement sur la civilisation et inversement. Il est impossible, voire dangereux, de faire des pronostics : le jeu de l'alternance ne s'applique pas d'une année à l'autre. La littérature peut tomber plusieurs années de suite en dissertation ou plusieurs années de suite en commentaire de texte.

La deuxième partie de cet ouvrage présente les quatre épreuves orales. La première dépend de l'option choisie. Pour ceux qui ont choisi la littérature (option A), il s'agira d'une explication littéraire d'un texte dans le cadre d'un programme ; pour la civilisation (option B), d'un commentaire d'un texte de civilisation en anglais dans le cadre d'un programme ; pour la linguistique (option C), d'un commentaire linguistique en anglais, également dans le cadre d'un programme. La seconde épreuve orale dépend aussi de l'option choisie. Elle consiste en une « leçon » en français et porte également sur un programme spécifique. Les troisième et quatrième épreuves sont communes à toutes les options. La troisième combine une partie compréhension d'un document sonore authentique et traduction d'un texte français court en anglais. La quatrième est une épreuve de synthèse réalisée à partir de trois documents. Elle est en anglais et est hors programme.

Le candidat passe les épreuves orales sur trois jours, mais pas nécessairement dans l'ordre de présentation du Journal Officiel (1. Explication / commentaire en anglais 2. Leçon en français 3. Compréhension et traduction 4. Epreuve hors programme dite de synthèse).

Il faut rappeler ce que disent tous les rapports de jury de concours de recrutement de professeurs d'anglais : l'anglais étant une langue vivante, on s'attend à ce que tous les candidats à ces concours de recrutement parlent une langue riche et soutenue. La pratique de l'anglais doit être quotidienne, que ce soit par la lecture ou l'écoute (permise par la télévision, le cinéma, la radio, internet...). Il faut s'y préparer, tout comme pour la grammaire et le lexique, dès sa première année à l'université. Un séjour de longue durée dans un pays anglophone est également indispensable. Très rares sont les candidats qui ont réussi l'agrégation sans un tel séjour.

Parler devant un jury ne s'improvise pas non plus : il faut s'entraîner très tôt à prendre la parole en public. Faites le plus d'exposés possibles durant votre année de préparation. L'exercice est souvent difficile car encore peu habituel dans les universités françaises, mais vraiment nécessaire pour préparer l'oral, dont les coefficients sont deux fois plus élevés que ceux de l'écrit (écrit : coefficient 5 / oral : coefficient 10).

Plutôt qu'une lecture en continu du présent ouvrage, il peut être préférable d'en faire des lectures croisées, c'est-à-dire de lire ensemble les conseils donnés en littérature (commentaire écrit / commentaire oral / dissertation / leçon), quelle que soit l'option que vous comptez choisir, ensemble les conseils donnés en civilisation (commentaire écrit / commentaire oral / dissertation / leçon), ensemble ceux concernant la linguistique (composition, commentaire, leçon) et ensemble ceux qui portent sur la traduction (écrite et orale).

Les lectures croisées peuvent aussi se faire en fonction du type d'épreuve : lire ensemble les recommandations sur la dissertation et la leçon ou sur le commentaire / l'explication de textes, car, logiquement, elles se recoupent souvent.

## **Extrait du Journal Officiel de la République Française**

Cet extrait précise les épreuves écrites et orales du concours externe de l'agrégation d'anglais (arrêté du 9 avril 1999 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des concours de l'agrégation).

### **1. Épreuves écrites d'admissibilité**

1° Dissertation en français sur un sujet de littérature ou de civilisation dans le cadre d'un programme (durée : sept heures ; coefficient 1).

2° Commentaire de texte en anglais sur un sujet de civilisation ou de littérature dans le cadre d'un programme (durée : six heures ; coefficient 1).

Lorsque la dissertation en français porte sur le programme de littérature, le commentaire de texte en anglais porte sur le programme de civilisation. Lorsque la dissertation en français porte sur le programme de civilisation, le commentaire de texte en anglais porte sur le programme de littérature.

3° Composition de linguistique.

Cette épreuve prend appui sur un support textuel unique en langue anglaise. Elle est destinée à apprécier les connaissances des candidats dans les deux domaines ci-après :

a) Phonologie : le candidat doit répondre, en anglais, à une série de questions, et, notamment, expliciter, en anglais, certaines règles fondamentales ;

b) Grammaire : le candidat doit expliciter, en français, trois points de grammaire soulignés dans le texte et répondre, en français, à une question de portée générale.

Cette épreuve s'appuie sur une courte bibliographie et peut porter sur un programme (durée : six heures ; coefficient 1).

4° Épreuve de traduction :

Cette épreuve comporte un thème et une version.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats, au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve.

Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction entre pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : six heures ; coefficient 2).

## **2. Épreuves orales d'admission**

1° Épreuve à option en anglais suivie d'un entretien en anglais :

Option A (Littérature) : explication littéraire d'un texte en anglais dans le cadre d'un programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [explication : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2) ;

Option B (Civilisation) : commentaire d'un texte de civilisation en anglais dans le cadre d'un programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [commentaire : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2) ;

Option C (Linguistique) : commentaire linguistique d'un texte en anglais, hors programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [commentaire : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2). [NB. Le commentaire linguistique porte sur un programme depuis la session 2002]

Le choix de l'option s'effectue au moment de l'inscription.

Le programme des options A et B est constitué par le programme des épreuves d'admissibilité auquel s'ajoute, pour chaque candidat, le programme correspondant à l'option A ou B qu'il a choisie.

2° Leçon en français portant sur l'option A, B ou C choisie par le candidat suivie d'un entretien en français avec le jury (durée de la préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2).

Le programme des options A et B est constitué par le programme des épreuves d'admissibilité auquel s'ajoute, pour chaque candidat, le programme correspondant à l'option A ou B qu'il a choisie.

L'option C porte sur un programme spécifique.

3° Épreuve sans préparation de compréhension et de traduction.

Cette épreuve se divise en deux parties :

a) Compréhension : le candidat écoute un document authentique en langue anglaise d'une durée de trois minutes au maximum.

Après une seconde écoute fragmentée, il propose la restitution orale de son contenu en français.

b) Traduction : le jury remet au candidat un texte d'environ cent mots, écrit en français contemporain. Le candidat dispose de cinq minutes pour préparer une traduction qu'il dicte ensuite au jury.

Cette dictée est suivie d'un entretien en français avec le jury (durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum ; coefficient 2).

4° Épreuve hors programme en anglais :

Cette épreuve est constituée d'un exposé oral en anglais à partir de documents, suivi d'un entretien en anglais avec le jury.

Le candidat reçoit au moins trois documents qui peuvent être de natures diverses (tels que textes en anglais, documents iconographiques ou audiovisuels en anglais) et permettent de dégager une problématique commune (notamment d'ordre thématique et/ou historique et/ou formel).

Il dispose, pendant le temps qui lui est imparti pour la préparation, d'un certain nombre d'ouvrages de natures diverses (notamment dictionnaires et encyclopédies), dont la liste est rendue publique à l'avance.

Dans son exposé en anglais, le candidat propose une lecture et une interprétation des documents qui lui ont été remis, mettant en évidence ce qui les relie et les éclaire mutuellement.

L'exposé ainsi que l'entretien en anglais qui lui fait suite permettent d'évaluer les qualités d'analyse, de synthèse, d'argumentation et d'expression du candidat ainsi que sa maîtrise d'outils méthodologiques adaptés à la nature de chaque document (durée de la préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [exposé : vingt minutes maximum ; entretien : vingt-cinq minutes maximum] ; coefficient 2.)

5° Une note globale d'expression orale en anglais est attribuée pour les première et quatrième épreuves orales (coefficient 2).

Les programmes des épreuves ainsi que les indications bibliographiques sont publiés au *Bulletin officiel* de l'éducation nationale.



Première partie

ÉCRIT

# 1. La dissertation en français sur un sujet de littérature

---

## **Journal officiel**

1° Dissertation en français sur un sujet de littérature ou de civilisation dans le cadre d'un programme (durée : sept heures; coefficient 1).

Le premier conseil que l'on peut donner est de lire attentivement les rapports de concours, qui paraissent courant octobre, et qui s'achètent dans les librairies ou sont disponibles dans les bibliothèques ou CDI des établissements scolaires, pour ceux qui enseignent déjà.

La dissertation en français porte sur le programme de littérature ou de civilisation. La durée de l'épreuve est de 7 heures, le coefficient de 1. C'est la dissertation de littérature qui est présentée ici. Le chapitre suivant est consacré à la dissertation de civilisation.

## **1. 1. Comment se préparer à la dissertation ?**

### **1. 1. 1. Remarques générales sur la préparation à la dissertation**

Une connaissance approfondie et intime des oeuvres est de rigueur. Il est recommandé, avant de commencer les cours, d'avoir lu au moins une fois tous les ouvrages, crayon à la main, de préférence. Un résumé en tête de chaque chapitre pourra s'avérer utile pour des lectures ultérieures. Le candidat doit être en mesure de restituer les événements dans leur chronologie, de connaître parfaitement et de savoir orthographier correctement les noms des personnages. En un mot, un travail d'appropriation s'impose. Il est plus utile et plus « payant » de connaître intimement le roman, la pièce ou le recueil de poèmes, que de pouvoir citer tel ou tel critique. On conseille aussi vivement d'apprendre par cœur des passages de l'ouvrage, ou d'être capable de les restituer du mieux possible. Une lecture personnelle est le meilleur gage de réussite : le correcteur se lasse en effet assez vite des paragraphes attendus, puisés dans les recueils d'ouvrages critiques qui abondent et que tout le monde aura lus. Une bonne dissertation est celle qui fait preuve d'une réflexion personnelle, qui surprend son lecteur et emporte son adhésion. L'originalité est la bienvenue.

La lecture des critiques, qui vient en second, est cependant indispensable, sans qu'elle puisse jamais remplacer celle de l'œuvre. Il ne saurait toutefois s'agir de se laisser « déborder » par les critiques, ce qui risque de se produire si on en lit un trop grand nombre durant l'année de préparation, qui, il faut s'en souvenir, ne dure que quelques mois. D'autre part, il faut que ces lectures apparaissent comme bien maîtrisées, digérées, afin que le lecteur n'ait pas l'impression d'avoir affaire à un « recrachage » savant (ou non). Se familiariser avec le vocabulaire critique exige un travail de longue haleine, qui ne saurait se faire seulement durant les quelques mois qui précèdent le concours. Certains ouvrages (voir la bibliographie)



sont indispensables. Lorsqu'il s'agit de poèmes, il va de soi que les règles de versification doivent être connues et maîtrisées : un poème n'est pas un roman ou une pièce de théâtre et les correcteurs ont, hélas ! trop souvent le sentiment que ces trois genres n'en font qu'un.

Il arrive fréquemment aussi qu'une confusion dangereuse se produise entre personnages et « personnes » : une œuvre littéraire n'est pas la vie, même si les « effets de réel », voulus par l'auteur, peuvent contribuer à générer cette confusion. Il n'est pas de bon ton de pleurer sur le sort des héros de Dickens (par exemple), aussi douloureux soit-il.

### **1. 1. 2. La dissertation proprement dite : aspects pratiques**

Les sujets de dissertation sont souvent rédigés sous forme de deux concepts (voir le sujet proposé) mais peuvent aussi être citationnels (citation tirée du texte lui-même ou de la critique). Savoir lire le sujet correctement est l'une des premières exigences : toute hâte est à bannir. Relire le sujet plusieurs fois, afin de se l'approprier, n'est certes pas une perte de temps. Les hors-sujets sont trop fréquents pour que l'on n'attire pas l'attention sur ce point.

En ce qui concerne la rédaction même du sujet, on ne saurait trop répéter qu'un brouillon entièrement rédigé est une erreur fatale, ne serait-ce que parce que le candidat manquera du temps nécessaire pour « mettre au net ». Il faut savoir que les brouillons, glissés parfois dans les copies, ne sont pas lus. Gérer son temps de travail fait partie de l'apprentissage du candidat. D'autre part, la note finale n'est pas proportionnelle au nombre de pages : longueur et qualité ne vont pas nécessairement de pair. Il est, bien sûr, difficile de fixer une norme. Mais il semble qu'en sept heures, un candidat peut rédiger entre deux et quatre copies doubles. La correction de la langue s'impose aussi comme une exigence. S'il paraît plus facile aux candidats francophones d'écrire dans leur langue, il reste bien souvent beaucoup de négligences : ponctuation, accents omis ou inversés, fautes d'orthographe, mais aussi de syntaxe ou de grammaire. Il ne faut pas oublier que les candidats sont de futurs enseignants, destinés à transmettre un savoir « de fond », mais aussi « de forme ». La récurrence de fautes a pour effet, non seulement d'irriter le correcteur, mais également de faire baisser la note (on est en droit d'enlever jusqu'à deux points du total). Une dernière remarque : il est tout à fait inutile, au cas où le candidat n'a pas lu l'ouvrage ou ne comprend pas le sujet, de faire du « remplissage », pour meubler les deux heures durant lesquelles il n'a pas le droit de sortir de la salle : les poèmes personnels, les récits de vie, les dissertations sur un autre sujet, aussi intéressants soient-ils, font perdre leur temps aux candidats comme au correcteur et, au final, la note sera de toutes façons de 0/20.

### **1. 1. 3. Comment aborder et traiter un sujet**

Dissenter revient à **hiérarchiser les arguments** après les avoir classés pour que le raisonnement obéisse à un agencement précis et cohérent. Il n'y a donc pas de hasard dans le plan : la pensée doit progresser selon une dynamique productive. Traiter le sujet, c'est en faire jaillir le ou les sens par le biais d'arguments organisés en vue de faire progresser la réflexion, tout en dégagant une synthèse personnelle.

La dissertation est une **démonstration**, qui doit tenter de justifier un point de vue et une argumentation par le biais d'une **problématique**. La problématique, ou questionnement, met en œuvre une **dynamique** : partir d'un point pour arriver à un autre, dans un souci de logique et de cohérence, dont le but ultime est la volonté de démontrer quelque chose, *to make a point*.

L'analyse détaillée du sujet est le premier point : repérer les mots clés de l'énoncé, qu'il soit ou non citationnel, ou, s'il s'agit d'un seul terme, en prendre toute la mesure, faire jouer les différentes interprétations possibles eu égard à l'œuvre en question. En ce qui concerne l'élaboration du plan, aucune méthode n'est à privilégier : certains préféreront noter leurs idées comme elles se présentent, avant de les organiser en un tout cohérent, d'autres percevront d'emblée un plan, qu'il suffira ensuite de « garnir ». La question suivante est de dégager une problématique, c'est-à-dire de poser une question directrice qui servira de fil conducteur et recevra une réponse tout au long de chaque partie du plan : le problème posé doit être envisagé sous plusieurs angles, de manière à ce que la conclusion soit une sorte d'apothéose où se rassembleront tous les fils conducteurs disséminés le long des différentes parties. Il est recommandé de faire un court résumé de l'œuvre, avant d'entrer dans le vif du sujet.

L'introduction a pour but de définir le sujet, d'en dégager le sens, avant d'indiquer la démarche adoptée, dont l'ordre devra être respecté au cours du développement. Il est conseillé de rédiger l'introduction en dernier, après la conclusion, dans la mesure où, en début de travail, on ne sait souvent pas encore très nettement où l'on va.

En ce qui concerne le **développement**, il doit être organisé en parties distinctes, reliées entre elles par des transitions habiles et convaincantes : une idée en amène une autre, de manière logique. Il est inutile d'indiquer visuellement au lecteur ces passages d'une partie à l'autre (cf. **I : first part**, etc.), sinon, par exemple, en sautant une ligne. La progression logique de la pensée doit suffire pour que le lecteur vous suive. Au cours de ce développement, jamais le sujet ne doit être perdu de vue : il faut donc veiller à ne pas se laisser emporter par l'élan de l'écriture. Des rapprochements peuvent bien sûr s'opérer entre différents auteurs mais seulement s'ils sont éclairants, justifiables et opératoires. Ils ne doivent pas non plus sombrer dans l'écueil de la digression, voire traiter un autre sujet.

La conclusion ne doit pas être négligée (une ligne ne saurait suffire), ou écrite sous le prétexte qu'il en faut une. Contrairement à l'introduction, il est conseillé de la rédiger immédiatement à la suite de l'élaboration du plan, c'est-à-dire en début de travail. Même si l'on y apporte ensuite quelques modifications, cette « stratégie d'écriture » s'avère rassurante. La conclusion reprend, rapidement, les différentes parties du développement et peut se terminer sur une interrogation, une « visée prospective ».

A la fin de la rédaction, une relecture s'impose : il faut donc savoir se ménager une bonne dizaine de minutes à cet effet.

## 1. 2. Exemple de sujet traité

Nous allons maintenant tenter d'appliquer ces conseils au sujet suivant : « Temps de la Mémoire et Mémoire du Temps dans *Wuthering Heights* » (roman d'Emily Brontë).

La formulation du sujet fait apparaître la figure de style de l'**antimétabole** (réversion des deux termes, dont on joue sur le sens). Il faut donc d'abord s'interroger sur la signification et les implications de chacun des deux « segments sémiques ». Le « Temps de la mémoire » est le temps de l'histoire, des événements, donc du passé vécu par les principaux protagonistes – Catherine n°1 et Heathcliff surtout – désormais disparus. Leur histoire est racontée par Nelly Dean, à la fois témoin et actrice, et qui a survécu aux événements. Sa narration, précédée par celle de Lockwood, qui ouvre le roman, pourrait s'inscrire dans la « Mémoire du Temps (passé) ». Mais, pour respecter un ordre chrono/logique, il serait possible de bâtir un plan à partir de cette double narration : (I) qui correspond à un présent, avant de « plonger » dans l'histoire passée (II), qui hante toujours le présent, au point où la seconde génération, incarnée par Catherine n°2 et Hareton, semble une réédition de la première. Cet aspect pourrait faire l'objet d'une troisième partie (III), où l'on s'attacherait à montrer qu'en dépit des ressemblances, le couple Catherine / Hareton parvient à s'arracher au poids du passé pour se tourner vers l'avenir, dont le meilleur symbole est leur mariage un premier janvier.

**Sujet :** « Temps de la Mémoire et Mémoire du Temps dans *Wuthering Heights* »

*Wuthering Heights* est un texte chargé de mémoire. Si les dates, stricto sensu, y sont rares, les repères temporels, en revanche, jalonnent la narration à deux voix d'un temps passé. La double narration anticipe le thème de la dualité qui est au cœur du roman. Le texte s'ouvre sur une date et se termine sur une promesse de mariage un premier janvier, deux ans plus tard. Lockwood, le premier narrateur, est aussi le catalyseur du récit subséquent (et conséquent) de Nelly Dean qui raconte une histoire qu'elle a, elle aussi, vécue et qu'elle se remémore pour le profit conjoint de Lockwood – dont la curiosité a été éveillée par ses rêves traumatiques – et du lecteur, dont il est, en quelque sorte, le représentant. La narration de Nelly Dean, généralement chronologique, n'échappe cependant pas à la compression, aux ellipses, aux digressions, autant de libertés prises avec la rhétorique du témoignage et l'histoire de personnages-objets de la narration. Le monde et le temps racontés sont ceux de Heathcliff et de Catherine, puis de leurs descendants. La séparation des deux héros, « couronnée » par le mariage de Catherine avec Edgar Linton, déclenche un processus fatal de négation du présent, corollaire d'une survalorisation du passé, image du paradis perdu. Chez Catherine, le phénomène prend la forme d'un déclin, puis d'une fragmentation de soi qui culmine dans la folie. Catherine souffre de paramnésie et de nostalgie pathologique : passé, présent et avenir se fondent et se confondent. À sa mort, issue inévitable, elle impose à Heathcliff (si besoin en était) le devoir du souvenir. La vie de Heathcliff, hantée par le fantôme de Catherine, qu'il ne cesse d'appeler,

se mue en une vengeance insatiable : il traite comme autant de doubles parodiques les personnages de la seconde génération dont il unit artificiellement les destinées, suivant les critères d'un passé obsédant : en créateur pervers, Heathcliff remodèle le monde. Mais si Catherine (Linton) et Hareton – dont les seules initiales marquent le lien avec le passé – ressemblent (trop, au gré de Heathcliff) à leurs parents (réels ou adoptifs), ils parviennent néanmoins à se débarrasser d'absents trop présents pour restaurer la légitimité usurpée, le régime de la culture et de la raison, dans les lieux d'origine qui les avaient depuis longtemps oubliés.

### Une double énonciation : Mémoire du Temps

Emily Brontë, reprenant la technique narrative de Mary Shelley, écrit un texte en abyme, doublement filtré par les narrations successives de Lockwood, l'étranger urbain, extérieur et externe, et de Nelly Dean, la servante de la demeure, narratrice intérieure et interne, qui « chasse » le premier narrateur. Nous recevons ce que Lockwood rapporte de la narration orale de Nelly Dean, faite à la fois de témoignages directs, de lettres – elle a conservé celle d'Isabella comme une précieuse relique – ou de récits des acteurs du drame, qu'il cherche à rendre aussi fidèlement que possible, et nous devons croire en la fiabilité de cette double mémoire. Lockwood catalyse une narration, qu'à l'instar du lecteur il réclame. Il est le prétexte du roman, où le présent précède le passé dans le temps de la narration, avant que celui-ci ne vienne l'envahir. Sa découverte de la demeure le plonge très vite dans un passé reculé, ne serait-ce que par la date qui surmonte le portail de la demeure : 1500, que Hareton, l'héritier légitime, ne saura déchiffrer qu'à la fin du roman. C'est lors de sa nuit forcée à Wuthering Heights que Lockwood, enfermé dans le lit-alcôve, intérieur de l'intérieur, berceau ou cercueil, où Heathcliff mourra et où Catherine veut désespérément revenir, parcourt le journal de celle-ci, qui vient se superposer au texte de Lockwood, l'intrus qui, par deux fois, pénètre dans son lit. Le journal contribue à rassembler les fragments de l'histoire et anticipe la narration de Nelly Dean. La page écrite est un espace vertical qui s'ouvre en profondeur, télescopant les strates temporelles ; écrit au présent, le journal, récipient des trésors d'un passé qui refuse de s'effacer, ressuscite Catherine, fait croire à sa présence, au point de la susciter.

Les noms successifs de Catherine inscrits au moment de sa période transitoire entre deux mondes et deux temps sont autant d'oscillations identitaires qui confondent Lockwood, qui essaie désespérément de pénétrer le monde codé de la demeure. Contrairement à Heathcliff, qui portera son nom-prénom sa vie durant, le changement de nom, chez Catherine, coïncide avec la fragmentation et l'aliénation. La mutation proleptique des noms est le signe d'une identité en crise. Ce n'est qu'à la fin que s'accomplira la réhabilitation symbolique, puisque la seconde Catherine reprendra le nom d'origine : Earnshaw. Lockwood ressuscite involontairement une morte, qui n'a cessé de hanter la demeure depuis vingt ans. Les cauchemars de Lockwood, induits par la lecture des *marginalia* de Catherine, ne sont autres, ironiquement, que le rêve de Heathcliff, qui implorera le fantôme capricieux d'entrer dans la demeure : « to beguile me with the spectre of a hope, through eighteen years ». Ne s'agirait-il pas plutôt de « the hope of a spectre » ?

Comme narrateur, Lockwood impose sa vision onirique de *Wuthering Heights*, – notre premier contact avec l'histoire de Catherine et de Heathcliff passe par un

rêve – sans cependant jamais parvenir, quoiqu'il en ait, à pénétrer véritablement à l'intérieur de la demeure. L'attitude de Lockwood est à la fois désir et peur panique devant le retour des morts indésirables, alors que pour Heathcliff seul compte le désir d'une réunion jamais encore atteinte. Il est significatif que lorsque Heathcliff entre dans la chambre, Lockwood en sort, cédant, pour ainsi dire, la place à l'histoire, qu'il avait malencontreusement oubliée. En apparaissant à Lockwood, Heathcliff, aussi blanc que le fantôme qu'il appelle, et qu'il deviendra lui-même au seuil de la mort, réaffirme le pouvoir et la permanence d'un passé qui le hante. Le fantôme de Catherine supplie en vain Lockwood de le laisser entrer, mais il refuse « the otherness » que représente la main froide, menace de mort qui induit en lui une peur panique, et la réaction sadique que l'on sait. Sa plongée vertigineuse dans le passé nécessite le processus inverse de la part de Nelly Dean, qui va tisser son récit chronologiquement, nous faisant remonter, strate après strate, des origines au moment présent, rassemblant ainsi patiemment les pièces de l'énigme à déchiffrer. Comme le dit André Topia, « Lockwood est le révélateur d'un hiatus que Nelly Dean va s'efforcer de combler et de réduire ». Lockwood est en effet ballotté entre un présent incompréhensible (les liens familiaux lui échappent complètement et il commet bétise sur bétise) et un passé lointain, perçu comme tout aussi énigmatique et effrayant. Le rôle de Nelly Dean sera de panser la blessure de l'expérience traumatique par une narration que Lockwood veut sans failles. Chacune des erreurs de ce premier narrateur ignorant touche et révèle quelque chose d'essentiel. Sa vision d'un lointain passé et d'un mystérieux présent est nécessairement limitée et partielle. Il restera toujours en marge de l'histoire. Mais son rôle est de cristalliser des processus latents, de mettre le feu aux poudres. Ses rêves ont fonction de prologue qui invitent le lecteur à pénétrer plus avant dans le monde mystérieux de *Wuthering Heights*. C'est à lui aussi que reviendra l'épilogue puisqu'il reprend brièvement une parole (aban)donnée à Nelly Dean vingt-six chapitres durant, lui glissant « a remembrance » en manière d'adieu, le mot même révélant que le souvenir ne s'adresse pas seulement aux esprits.

Encadrée par la narration de Lockwood, celle de Nelly Dean constitue l'essentiel du texte. Nelly Dean est la dépositaire des secrets de la demeure, celle qui, comme le vieux marin dans *The Rime of the Ancient Mariner*, a vu le mystère. Gardienne de la maison Earnshaw, sœur de lait de Hindley, nourrice de la génération suivante, Nelly est au cœur d'une histoire passée qu'elle raconte et à laquelle elle a participé. Pour elle aussi, le passé est un temps précieux. La nostalgie, mémoire d'un temps béni, induit l'hallucination : « as fresh as reality, it appeared that I beheld my early playmate seated on the withered turf ». Le temps s'est aboli dans une stase mystificatrice où Hareton apparaît, proleptiquement, comme un double de Hindley. La mémoire de Nelly serait-elle incapable de conserver autre chose que les figures et les événements du passé? La grimace que lui renvoie Hareton, dont la mémoire, trop courte, ne semble pas l'avoir enregistrée, est l'image déformée d'un passé que l'on ne peut ni recréer ni fixer, et qui se montre sous des traits autres, étrangers et menaçants. Si elle transcrit les discours des personnages, Nelly se convoque elle-même dans l'instance du discours et, ce faisant, se met aussi en scène. Davantage qu'un simple récit, caractérisé, selon Ricoeur, par le détachement, la narration de Nelly est aussi et

même surtout, commentaire – Nelly est également le chœur – qui implique tension ou engagement. Si Wayne Booth la classe parmi les *unreliable narrators*, Ricoeur parlerait, à son endroit, de « subjectivité interprétante ». Il y a certes décalage entre le monde entrevu grâce à la narratrice et le commentaire qui l'accompagne, modelé par l'étroitesse de sa vision, mais il appartient à Lockwood et au lecteur de remplir les creux et ce sont les imperfections mêmes de Nelly Dean qui rendent sa narration crédible. Par sa familiarité avec le lieu, elle nous entraîne en effet plus près du centre, même si elle ne va pas jusqu'au bout à cause de ses propres limites. Nelly élit ou exclut, néglige ou souligne les épisodes qu'elle juge cruciaux ou non, guidant ainsi la réception du message, mais donnant l'illusion de l'authenticité, due au prestige du monde oral. Parfois, elle interrompt son récit pour revenir à la situation dialogique présente : les narrateurs s'arrêtent pour dormir, bavarder entre eux, voire se quereller ou même remettre en cause la méthode narrative elle-même. La première partie de la vie des héros, qui dure six ans, tient en quinze minutes – le récit s'émancipe de la temporalité diégétique – alors que la chute, l'entrée dans le processus temporel, requiert plusieurs heures, même si la durée « réelle » est la même : nous faisons l'expérience fictive du temps. Les libertés que prend Nelly avec le témoignage font aussi partie de l'art de raconter et Lockwood est suspendu à ses lèvres, réclamant son dû au détail près. Il exige d'elle une exhaustivité maniaque, n'autorisant aucun blanc dans la narration et se récriant lorsqu'elle offre d'accélérer son récit en sautant quelques épisodes, même s'il se permet, pour sa part, de condenser un peu le récit entendu. Lockwood a besoin que Nelly Dean et sa mémoire l'accompagnent pas à pas dans cette remontée du temps, mais Nelly, qui connaît les événements, dont elle peut, à son gré, anticiper la suite, ne cherche jamais à calmer l'inquiétude. Par son jeu narratif, elle stimule la curiosité sans l'assouvir de suite, maintenant ainsi une sorte de suspens dans son récit. Linton, dont la naissance fait l'objet d'une simple phrase, ressurgit douze ans plus tard. De même, lorsque Heathcliff quitte Wuthering Heights pour trois ans, il s'enfuit vers un ailleurs du texte. Nelly dirige sa narration à sa guise, mais, ce faisant, elle anticipe la suite de l'histoire : la « non-existence » de Linton annonce sa mort précoce. Nelly s'abrite derrière sa narration, qui, comme pour Lockwood, a un effet cathartique. Il est significatif que Nelly parvienne toujours à échapper, littéralement ou métaphoriquement, aux situations les plus douloureuses, qui sont le lot des acteurs principaux du drame, dont elle reconstruit et « présentifie » l'histoire.

### **Temps raconté ou Temps de la mémoire : histoire**

L'histoire de *Wuthering Heights* est celle de Catherine et de Heathcliff – le second survivant jusqu'à la fin de la narration – et de leur passion fatale. Le fantôme que Lockwood a vu lors de sa nuit agitée est celui d'un enfant, celui de Catherine Earnshaw. Parce que l'enfance est symbole et synonyme d'union pour Catherine et Heathcliff, ils essaient désespérément de la prolonger. Catherine est une enfant éternelle qui refuse de grandir. Sa déclaration passionnée du chapitre IX : « I am Heathcliff » transcende à la fois les genres et le temps. Le premier coup porté à l'union symbiotique des deux enfants est d'abord le mariage de Hindley et son retour aux Heights, avec la fragile Frances, dont le déclin et la mort anticipent ceux de Catherine : Gilbert et Gubar voient en Frances le spectre

proleptique de Catherine, les deux femmes souffrant de « *social consumption* ». C'est ensuite le séjour de cinq semaines à Thrushcross Grange qui l'éloigne définitivement de son compagnon, induisant le départ de celui-ci. Jamais son mariage avec Edgar Linton ne pourra guérir Catherine de sa blessure. Commence alors un long déclin, qui se terminera en crises de folie précédant de peu sa mort. Le discours spéculatif de Catherine : « Supposing at twelve years old, I had been wrenched from the Heights (...) and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger : an exile and an outcast, thenceforth, from what had been my world ». Seul l'hypothétique « supposing » tient de la stratégie narrative ; le reste, sorte de prophétie rétrospective, est parfaitement exact, et peut-être y a-t-il de la raison dans sa folie ? Thrushcross Grange est la prison dont Catherine tente de sortir, comme elle libère de son oreiller les plumes des oiseaux morts pour les rendre à la vie. Le retour de Heathcliff ne fait qu'intensifier la crise et la maladie : le paradis de l'enfance est bel et bien perdu et la quête régressive vaine. Les rêves de Catherine peuvent donner lieu à une véritable étude clinique. Catherine souffre de paramnésie, télescopant présent et passé, et de nostalgie pathologique : seules comptent les scènes d'enfance, revécues sur un mode hallucinatoire. Son esprit refuse de se débarrasser des meubles du passé, et elle transfère « the black press » de Wuthering Heights à Thrushcross Grange. À travers son délire, Catherine essaie de recréer l'univers prélapsaire dans un culte de l'enfance, hérité des Romantiques et de Wordsworth en particulier. Catherine n'est plus présente au monde de Thrushcross Grange : ses sept ans de vie avec Edgar Linton ont refusé de s'inscrire dans sa mémoire. Comme elle l'avait elle-même prédit dans son discours à Nelly au chapitre IX, son amour pour Linton est assujéti au temps, dans lequel il s'inscrit, et qui le détruit : « Time will change it », alors que son sentiment pour Heathcliff dépasse toute contingence temporelle, tout engluement dans le présent et ses obligations sociales et matérielles : « (it) resembles the eternal rocks beneath ». La phase délirante n'est qu'une stratégie désespérée pour retrouver l'avant en niant le présent : « I thought I was at home », réminiscence compensatoire de courte durée. La phase de schizophrénie – Catherine ne se reconnaît pas dans le miroir – témoigne de cette inadaptation pathologique au présent ; elle y voit l'image insupportable de ce qu'elle est devenue avec le temps : une étrangère à elle-même, la Mrs Linton annoncée à Nelly. Catherine est au bord du gouffre, d'autant que le réel, c'est-à-dire le présent, ne fait qu'apporter, encore une fois, la confirmation du pressenti onirique : « memory burst in », et, avec elle, la douleur. La remontée dans le temps et le « gommage » des années post-séparation lui avaient fait entrevoir une guérison possible : « I'm sure I should be myself were I once among the heather on those hills ». L'image d'une solution se dessine : « He'd rather I'd come to him! », paroles qui anticipent la visite nocturne du fantôme au début de la narration de Lockwood : narration et histoire s'emboîtent et se fondent dans la thématique même du roman. Catherine ne réapparaît que là où elle peut espérer retrouver son intégrité. Mais l'enfance est morte, comme les petits oiseaux. Si le cauchemar n'a pas réussi à opérer la catharsis nécessaire, la mort, elle, le fera, parce qu'elle est promesse d'unité retrouvée. Lors de sa dernière entrevue

« terrestre » avec Heathcliff, Catherine, dans une rhétorique provocante, lui intime l'ordre de ne pas l'oublier.

En apprenant sa mort, fou de rage, Heathcliff la supplie de le hanter sa vie durant : « *haunt me then! the murdered do haunt their murderers* ». Déclaration qui fait écho à sa prière au début du roman : « 'Come in! come in!' (...) 'Cathy, do come. Oh do - *once* more!' ». Les trois années d'absence mystérieuse de Heathcliff n'ont opéré qu'une métamorphose de surface : « *a half-civilized ferocity lurked yet in the depressed brows* ». Comme chez Catherine, le passé a laissé son empreinte. Il réapparaît dans la vie des Linton comme un revenant, revendiquant pour le passé le droit à l'existence. N'est-il d'ailleurs pas lui-même la réincarnation d'un enfant mort dont on lui a donné le nom, un fantôme? Avant même la mort de Catherine – puisqu'il épouse Isabella Linton et contribue à la mort du frère ennemi – mais plus encore après, Heathcliff s'adonne à une vengeance obsessionnelle et compulsive. Privé de son âme : « *Would you like to live with your soul in the grave?* » Heathcliff est déjà mort, mais, à l'instar du Satan de Milton, il reconfigure le monde selon les critères du passé. Sa vengeance répétitive entre en conflit direct avec le changement. Il fait payer, aussi littéralement que métaphoriquement, aux enfants des ennemis les souffrances qu'il a subies, enfant, dans une négation totale du présent. Il impose à la seconde Catherine et à Linton une union parodique que seule la mort de Linton peut défaire. Il voit en Hareton une copie de lui-même, le fantôme de son amour perdu. La vie de Heathcliff est tout entière tournée vers le passé, vers Catherine : « *The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her!* ». Sa vision confine au panthéisme. Catherine est une présence permanente, derrière le texte, signifiée et signifiante par son absence même ; envahissante et obsédante, elle obéit à son tour aux injonctions de Heathcliff, et ne cesse de le hanter, comme pour justifier sa conviction : « *The dead are not annihilated!* ». L'érotisme funèbre des expériences nécrophiles et cathartiques contrastent avec le deuil mélancolique d'Edgar, qui se contente de s'étendre sur la tombe et aspire à retrouver Catherine dans le ciel des chrétiens auquel il croit. Les visites de Heathcliff à la tombe visent peut-être à libérer le fantôme de Catherine, et renforcent encore davantage sa conviction de la retrouver. Catherine l'attend, et il est prêt à venir à elle, puisque seule la mort pourra les réunir. Un an après sa prière à l'enfant-fantôme, soit vingt et un ans après la mort de Catherine, celle-ci semble avoir atteint dans l'au-delà la maturité qui lui faisait défaut sur terre pour accepter Heathcliff. Peu de temps avant de mourir, Heathcliff est aussi absent au monde que l'était Catherine, oubliant de se nourrir, devant se souvenir de respirer, dans une espèce de suspension du vouloir-vivre, un suicide par défaut. Le seul avenir qu'il envisage est la mort, qui laisse la seconde Catherine et Hareton libres de toute entrave.

### Répétition et variations

Catherine et Hareton, nés tous deux de la mort, portent sur eux la marque du passé : la structure cyclique du roman est reproduite dans les noms et dans les visages. Tout se passe comme si Emily Brontë disposait de trop peu de noms, dont la plupart sont anagrammatiques.



La seconde Catherine redeviendra Earnshaw, après s'être appelée Catherine Heathcliff, actualisant la « prophétie » du journal de sa mère. Heathcliff n'est que trop sensible à la ressemblance de Hareton et Catherine avec leur tante et mère. Nelly, s'adressant directement à Lockwood, confirme ses impressions : « perhaps, you have never remarked that their eyes are precisely similar, and they are those of Catherine Earnshaw ». L'histoire de Catherine et Hareton a des allures de déjà-vu, comme si le passé refusait, là encore, de se laisser oublier, hantait le présent et empêchait son cours. La seconde génération présente et re-présente les problèmes de la première, mais en transforme l'issue. La ressemblance, d'ailleurs incomplète, n'est que de surface : la seconde Catherine n'est pas « a second edition of the mother », comme le redoutait Lockwood, presque prêt à rentrer dans l'histoire en en tombant amoureux. Si elle rejette d'abord le cousin inculte et grossier pour le joli Linton, reproduisant le schéma initial, elle accepte ensuite de l'extraire de l'état sauvage. Les qualités essentielles de Hareton, reconnues par Heathcliff lui-même, mais cachées sous des épaisseurs d'inculture, ne demandent qu'à s'exprimer. Catherine, enfant de la culture, apprend à lire à Hareton, échappant ainsi à la malédiction du passé. Ce double de la première n'est pas un double identique, mais une version remaniée, apaisée, de sa mère, qui se comporte en fille obéissante et aimante, tendant à l'idéal victorien. En acceptant Hareton, elle fait ce que sa mère a refusé de faire, se débarrassant ainsi du modèle absent, laissant au passé ce qui lui revient, pour se tourner vers l'avenir. Contrairement à Heathcliff et à la première Catherine, celle-ci envisage le changement et s'inscrit dans le cours de l'histoire, dans le devenir, endossant elle-même le rôle de modèle et offrant à Hareton la chance que Heathcliff n'a pas eue : le passage de Linton à Hareton est celui d'un cousin à un autre, de la mort à la vie et à l'ordre restauré. Hareton ne sera pas le fantôme de l'amour de Heathcliff, malgré la ressemblance : ni l'hérédité, ni l'éducation (aussi déviée soit-elle) ne sont un déterminisme. Grâce à Catherine, Hareton peut réaffirmer ses droits et sa légitimité : son nom, par homophonie, en porte la marque. Hareton remplace l'usurpateur. Il peut désormais déchiffrer la date qui surmonte le portail de Wuthering Heights. C'est à Thrushcross Grange que le couple va s'installer, choisissant le régime de la culture. Leur mariage aura lieu un premier janvier : l'utilisation du futur indique que les héros se tournent vers l'avenir, refusant la malédiction du passé. Le temps de la mémoire est fini. À ce point, l'histoire rejoint la narration et est prête à sortir de son cadre. *Wuthering Heights* est un texte étiologique.

### Conclusion

Les morts semblent donc bien relégués à un passé qui ne viendra plus hanter le présent. La fin est sereine, la nature, comme par osmose, offre un paysage apaisé. Le passé a ses limites, que le présent reconnaît. Lockwood, qui a entendu le récit de Nelly Dean, n'en est cependant pas tout à fait convaincu : en témoigne sa suggestion amusée à Nelly, qui espère, pour sa part, que Heathcliff est bel et bien mort et enterré : « we stayed to see (the grave) covered ». Nelly ne parvient pourtant pas à se départir des craintes superstitieuses alimentées par la légende de

Heathcliff et « d'une femme » arpentant la lande. L'histoire se conclut dans un ailleurs du texte, où les morts peuvent s'échapper en toute liberté. Si le passé tient dans le cadre de la narration, l'avenir n'appartient pas aux narrateurs et les derniers mots de Lockwood – venu à son tour rendre visite aux morts – sous forme à peine voilée d'interrogation indirecte, doublée d'un conditionnel plus hypothétique que le futur de Nelly, sèment le doute dans l'esprit du lecteur. Le tout dernier mot (*earth*) suggère une renaissance empathique avec la nature : la mort a rencontré la vie dans la tombe tellurique des trois héros, où Catherine a été préservée, intacte. La terre est leur berceau, celui de la vie éternelle. Le jeune berger, qui a cru voir Heathcliff et « une femme », ressuscite l'image des deux enfants courant sur la lande : le Paradis Perdu est peut-être enfin retrouvé. Mais, comme les héros, le texte ne cessera jamais de hanter nos mémoires.

## 2. La dissertation en français sur un sujet de civilisation

---

### Journal officiel

1° Dissertation en français sur un sujet de littérature ou de civilisation dans le cadre d'un programme (durée : sept heures; coefficient 1).

L'épreuve écrite de civilisation, appelée autrefois « composition » ou « commentaire », s'intitule, depuis la publication des modalités de l'Agrégation 2000, « dissertation en français », ce qui permet de clarifier l'appréhension de cette épreuve. La conception de la dissertation en civilisation est similaire à celle de la dissertation sur un sujet de littérature : il faut retenir qu'il s'agit d'une épreuve dans laquelle il faut **démontrer** et que le raisonnement clair et étayé prime à chaque étape de cette démonstration, toujours avec l'objectif de convaincre le lecteur du bien-fondé des arguments. Une difficulté supplémentaire pour la dissertation en civilisation vient de l'adéquation des connaissances civilisationnelles aux exigences de l'épreuve ; il faut savoir mobiliser les connaissances nécessaires à la démonstration mais les connaissances ne peuvent remplacer une réflexion claire et structurée.

À tous les niveaux universitaires, y compris à l'agrégation, écrire une dissertation sur une question de civilisation consiste à réunir ses connaissances et ses jugements personnels dans un ensemble structuré qui éclaire le sujet et aboutit à une démonstration convaincante. Les faits, qui forment souvent la base de toute étude en civilisation (qu'il s'agisse d'histoire, de société, de politique, d'art...), ne sont pas livrés en tant que tels mais comme partie d'une démarche organisée et interprétée.

Nous allons passer en revue les principaux problèmes auxquels se trouve confronté le candidat pendant sa préparation en cours d'année, puis le jour de l'épreuve proprement dite, où ses efforts devront porter sur la compréhension, l'interprétation de l'énoncé et le développement de son argumentation, sans oublier les problèmes liés à la rédaction en français, la mise en page et la présentation générale de l'exposé.

### 2. 1. Comment se préparer à la dissertation ?

#### 2. 1. 1. Lectures préalables et manuels spécialisés

Il est souhaitable que chaque candidat à l'agrégation prenne connaissance d'un éventail d'ouvrages traitant du programme de civilisation et ne se limite pas aux manuels publiés à l'intention des candidats aux concours. Les chronologies que ces derniers contiennent sont d'un grand intérêt mais devraient souvent être complétées et personnalisées par leurs utilisateurs au cours de l'année de préparation. Ces manuels peuvent, bien sûr, constituer un point de départ mais ils ne doivent pas être l'unique source d'information ; le candidat ne doit pas

seulement chercher à assimiler le déroulement historique ou les faits sociologiques d'une question mais il doit pouvoir reconnaître les interprétations qui en sont faites à partir d'approches différentes (débat historiographiques, par exemple), et les aborder avec un esprit critique. Tout ouvrage est partiel et partial, et la lecture de plusieurs auteurs permet d'éviter que le candidat ne s'approprie sans distance critique des analyses et des positions engagées, et éventuellement des faiblesses, de ces auteurs.

Un contact régulier avec des documents authentiques portant sur le programme de civilisation permettra au candidat de se familiariser avec les faits et les acteurs d'une question, et d'acquérir des réflexes de lecture qui seront utiles lors des épreuves écrites et orales. Les manuels publiés expressément pour le concours sont souvent une source précieuse de documents sélectionnés et variés.

### **2. 1. 2. Connaissances**

Les connaissances ne doivent pas se limiter aux programmes de civilisation susceptibles de faire l'objet d'un commentaire écrit. Un candidat à l'agrégation ne peut se contenter de travailler un sujet étroit et d'ignorer les grandes lignes de l'histoire des pays anglophones. Un programme de civilisation doit s'insérer dans un champ de connaissances beaucoup plus vaste qui doit comprendre des notions culturelles et institutionnelles de base dont l'apprentissage se fait tout au long de la scolarité. Qui peut imaginer, par exemple, traiter une question de politique contemporaine sans quelques notions sur les théories keynésiennes ?

Quant aux programmes de civilisation proprement dits, ils comportent inévitablement un certain nombre de faits qu'il faut maîtriser ainsi que les idées et les idéologies correspondantes. Certaines questions historiques nécessitent des notions sur l'historiographie et sur l'évolution des interprétations d'historiens. L'ensemble de ces connaissances est indispensable pour analyser l'énoncé, pour comprendre sa logique (ou absence de logique) et ses implications. Ce travail devrait être fait suffisamment tôt dans la période d'apprentissage pour permettre au candidat de prendre un certain recul par rapport à l'événementiel et à ses propres connaissances car l'objectif de toute épreuve en civilisation n'est pas d'étaler un savoir mais de procéder à une analyse démonstrative et structurée. Les informations seront donc sélectionnées et hiérarchisées pour construire une argumentation cohérente. On peut aussi souligner la nécessité d'être capable de présenter des faits, quelquefois fort complexes, de manière succincte pour ne pas perdre le fil de son raisonnement.

### **2. 1. 3. Méthode et langue**

Pour mieux comprendre en quoi consiste la dissertation en civilisation, une étape essentielle dans la préparation à l'épreuve consiste à lire les rapports des concours précédents pour mieux cerner les attentes du jury, à consulter des ouvrages de méthodologie et à réfléchir à cette méthodologie pour bien l'assimiler avant le concours. La méthode que nous proposons ci-dessous pour la dissertation en français constitue un cadre mais il reste entendu que les candidats gardent initiative et liberté ; il n'y pas d'approche unique ou rigide en la matière et tout raisonnement structuré et étayé devrait être recevable. De la même manière, tout

plan démonstratif et toute prise de position raisonnable, à condition d'être pertinents, logiquement exposés et clairement exprimés, seraient acceptables.

On ne peut imaginer la rédaction d'une dissertation le jour du concours sans entraînement préalable. Des exercices, aussi nombreux que possible, permettront de trouver un rythme de fonctionnement à l'intérieur des contraintes de temps (sept heures), de mettre en place l'approche méthodologique, et de parfaire l'expression écrite.

La dissertation de civilisation à l'écrit se fait en français, la langue maternelle de la plupart des candidats. Cependant, l'épreuve ne permet pas d'improvisation en matière de langue. Ecrire en français sur un sujet étudié principalement en anglais et sur un énoncé rédigé en anglais exige un travail préalable sur le vocabulaire spécialisé : il faut rechercher l'équivalent en français de telle ou telle expression, ou bien déterminer quelles notions relatives à la civilisation du monde anglophone ne peuvent être traduites en français, tout en limitant leur nombre pour éviter un panachage trop important qui nuirait au style du français.

La dissertation en langue française impose également une révision sérieuse des règles de la grammaire française. Des erreurs répétées en orthographe et en syntaxe étant sévèrement sanctionnées, il importe que chaque candidat jette un regard critique sur son écriture pour en déceler les faiblesses et pour les corriger. Une attention particulière doit être portée aux terminaisons grammaticales (confusion -ais/-ait/-aient/, -é/-és), aux homophones (par/part, voir/voire, soit/soi), ainsi qu'à la contamination des constructions du français et de l'orthographe française par l'anglais. Alors que l'on peut admettre que des erreurs isolées soient des « étourderies », leur répétition pourrait indiquer une absence d'automatismes à l'écrit ou bien un manque de vigilance.

Si la dissertation, par sa définition même, doit emporter l'adhésion du lecteur, on peut s'attendre à y retrouver les outils rhétoriques appropriés. Des rappels de la problématique, des transitions logiques entre ses diverses parties (et sous-parties) et des conclusions synthétiques à chaque étape guideront le lecteur dans l'analyse et feront ressortir la cohérence de l'argumentation. L'agencement et la rédaction des paragraphes sont de première importance dans l'ordonnancement logique de l'ensemble. Chaque paragraphe sert au développement d'une idée (et, éventuellement, à son illustration) ; donc l'enchaînement des paragraphes contribue à bâtir une argumentation qui se tient, alors qu'un paragraphe d'une phrase, et *a fortiori*, une série de paragraphes très courts trahit une pensée fragmentée et non aboutie.

#### 2. 1. 4. Lecture de l'énoncé

Le sujet de la dissertation en français est en général une citation à commenter, un énoncé complexe dont la formulation peut receler des pièges. La première tâche est donc de procéder au repérage du sujet : il ne faut pas tirer de conclusions trop rapides quant à la portée du sujet en y voyant la question que l'on souhaiterait traiter et s'empresse d'écrire sans avoir réfléchi à tout son sens. Il est donc fortement conseillé de lire et relire le sujet attentivement en prêtant une attention particulière aux constructions qu'il comporte telles que les généralisations (*all, always*), les restrictions (*few, sometimes*, ainsi que les modaux : *may...*), aux répétitions réelles ou apparentes, aux rapports de causalité ou d'interdépendance

entre les éléments de l'énoncé, au choix de vocabulaire et à sa valeur. Cette analyse minutieuse de l'énoncé est capitale car la dissertation doit prendre en compte l'ensemble de la citation et de ses implications. L'introduction doit refléter cette première analyse et la compréhension du sujet par le candidat, ainsi que l'exposition de la manière dont il va procéder pour en débattre. L'argumentation soumet tous les aspects de la citation à un examen rigoureux ; l'énoncé ne doit jamais être perdu de vue : l'exercice n'est pas une question de cours mais une analyse de l'énoncé. Ne pas prendre en compte tous ses termes aboutirait à défigurer les propos et à compromettre les bases du raisonnement.

L'auteur de la citation peut se révéler important. On pourrait avoir à prendre en compte le rapport de l'auteur au sujet : est-il un des acteurs (avec un parti pris ou une absence d'esprit critique), ou bien un historien ou un analyste qui écrit bien longtemps après les faits et pourrait donc être influencé par des écoles de pensée ou par l'évolution des évaluations historiques ? C'est ici que la diversité des lectures préalables du candidat peut entrer en jeu pour repérer un courant de pensée, une approche typique d'une époque, et pour pouvoir les relativiser. Des informations sur l'auteur de l'énoncé peuvent orienter l'approche du sujet mais on ne doit en aucun cas procéder comme pour un commentaire de texte avec, par exemple, un long développement de l'arrière-plan historique.

## 2. 1. 5. La démarche à suivre

La dissertation étant un exercice traditionnel et formel, l'épreuve impose certaines étapes dans sa structure (Introduction, développement, conclusion). Attention à la mise en page au moment de la rédaction. La présentation de la copie est à l'appréciation de chacun, à condition de permettre une lisibilité suffisante :

- sans être graphologue, le correcteur sera sensible à la clarté de l'écriture ;
- dans un exposé écrit, qui ne comporte ni titres ni sous-titres, et dans lequel il faut éviter tout graphisme qui les remplace, il est important que la disposition des parties permette au lecteur de visualiser le plan et les étapes de l'argumentation.

### 2. 1. 5. a. L'introduction

Comme indiqué ci-dessus, l'introduction doit être le reflet de la manière dont le candidat a compris le sujet. Malgré cela, l'énoncé en tant que tel ne doit pas être perdu de vue et on s'attend à ce qu'il soit cité en bloc ou, mieux, « émietté » avec des transitions qui pourraient servir de début d'analyse. Son auteur pourrait être identifié, surtout si cela permet d'élaborer une approche critique. Les mots-clés de l'énoncé doivent être identifiés et les implications du sujet évoquées sans toutefois qu'à ce stade de la dissertation on porte un jugement. Il est important de souligner que tout énoncé doit être pris au sérieux, même s'il ne suscite pas l'adhésion de son lecteur.

L'introduction, qui sera brève, se terminera toujours par l'annonce de la problématique (ce que l'on veut démontrer à propos du sujet) et du plan (comment on va procéder pour mettre en œuvre cette démonstration). La **définition de la problématique**, qui doit découler de la présentation du sujet, est un moment-clé dans la dissertation. Il peut s'agir de définir, de discuter ou de résoudre les problèmes ou les questions soulevés par l'énoncé ; il sera certainement question de démontrer la validité totale ou partielle de l'énoncé.

Le plan dépend étroitement de la problématique et explicite la façon dont celle-ci sera traitée. Il doit être dynamique et dialectique, c'est-à-dire qu'il doit annoncer une argumentation logique et convaincante. Les différentes parties du plan correspondent, justement, aux étapes de l'argumentation. Un plan basé sur la chronologie ou un plan thématique, avec des parties plutôt descriptives et statiques, risque d'escamoter la problématique et de ne pas traiter la réalité dans toute sa complexité. En ce qui concerne l'obligation de faire un plan classique en trois parties (thèse, antithèse, synthèse, par exemple), et bien qu'il soit toujours valable pour certains sujets, elle n'est plus de mise et on peut imaginer qu'un développement en deux, en trois, voire en quatre parties soit nécessaire pour une bonne argumentation.

La formulation de la problématique et du plan constituant un moment délicat dans la dissertation, il y a lieu de s'y entraîner pour obtenir une expression naturelle et, si possible, élégante. Les expressions banales et plates telles que « dans ma première partie, je vais... dans la deuxième partie... » sont à éviter, ainsi qu'une liste de titres en guise de plan, de même qu'un plan exprimé en plusieurs petits paragraphes.

### ***2. 1. 5. b. Développement ou analyse proprement dits***

La première règle à suivre impérativement dans le développement de la dissertation est le respect du plan annoncé. Chaque partie du plan sera, bien entendu, articulée en différentes sous-parties qui composent les étapes de la démonstration. Parties, sous-parties et paragraphes doivent s'enchaîner logiquement et méthodiquement pour échafauder peu à peu la démonstration. Ceci implique l'utilisation de procédés rhétoriques pour faire avancer l'argumentation : conclusions synthétiques qui jalonnent la rédaction et transitions subtiles entre ses parties.

Parmi les écueils qui attendent le candidat, il y a la tentation de noyer le sujet de la dissertation sous un flot de connaissances, soit en s'éloignant du plan, soit en négligeant l'argumentation ; c'est ce que les correcteurs appellent souvent « placage » ou bien « catalogue ». On peut échapper à ce danger en sélectionnant les informations pour ne livrer que les plus probantes pour la démonstration, en prenant garde à la langue, et surtout aux transitions : l'utilisation excessive d'expressions adverbiales telles que « de plus », « en outre » et « aussi » pourrait signaler une tendance à dresser une liste d'informations sans enchaînement logique.

Comme ces dernières remarques le laissent entendre, le candidat doit avoir suffisamment de recul par rapport à ses connaissances factuelles pour pouvoir les sélectionner. De la même manière, il faut un recul critique par rapport au contenu de l'énoncé : il ne faut pas s'impliquer de manière personnelle, ni pour approuver l'énoncé ni pour le condamner. Les critiques apportées doivent être faites dans un esprit scientifique, avec impartialité, et sans comporter de valeurs moralisatrices. Tout point de vue, même le plus détestable, a un sens historique ou contextuel qu'il convient de prendre en compte afin de le cerner et de l'analyser.

Quant aux points de vue d'experts et aux sources historiques, il faut en user avec précaution. Alors que citer un acteur historique ou un observateur de l'époque peut apporter de l'eau au « moulin démonstratif », il faut que ces citations soient vraiment appropriées et percutantes, et fassent avancer l'argumentation. Certaines citations sont plates et contiennent des vérités tellement banales qu'elles apportent peu à la réflexion. Les citations peuvent être utilisées à bon escient, mais citer n'est pas analyser. De la même manière, des affirmations ou des conclusions glanées chez les historiens et qui ne seraient pas étayées au cours de l'analyse sont inopérantes.

### **2. 1. 5. c. Conclusion**

La conclusion aura été préparée par une argumentation bien développée. Cependant elle ne doit pas se contenter de résumer simplement l'analyse. Traditionnellement, on préconise deux étapes dans la rédaction d'une conclusion :

- faire une synthèse en reprenant les fils conducteurs de l'argumentation et apporter une réponse claire à la problématique posée ; c'est ici que le candidat présentera le bilan de sa réflexion personnelle et une évaluation mesurée de l'intérêt de l'énoncé ;

- élargir éventuellement le propos, et l'ouvrir sur de nouvelles perspectives sans toutefois s'égarer dans des considérations trop éloignées du sujet.

Le candidat ne devrait pas profiter de la conclusion pour dresser une liste de tous les aspects du débat non traités dans le développement, pour ajouter des affirmations en contradiction avec son analyse et, bien sûr, pour porter des jugements moralisateurs sur la question ou l'énoncé. L'approche globale, tout au long de la dissertation, sera impartiale et professionnelle.

### **2. 2. Exemple de sujet pour un entraînement à la dissertation en civilisation**

**Sujet :** Commenter le point de vue de Andrew Jackson exprimé dans une lettre privée en 1829 : « You may rest assured that I shall adhere to the just and humane policy towards the Indians which I have commenced. In this spirit I have recommended them to quit their possessions on this side of the Mississippi and go to a country to the west where there is every probability that they will always be free from the mercenary influence of White men, and undisturbed by the local authority of the states : Under such circumstances the General Government can exercise a parental control over their interests and possibly perpetuate their race. »

L'énoncé proposé suit la tradition des sujets de dissertation en civilisation : il s'agit de commenter une citation en anglais, plus ou moins longue, exposant un point de vue, ici celui d'un des acteurs de la politique indienne. Andrew Jackson, alors Président, exprime un point de vue partial, certes, mais digne d'intérêt, riche et stimulant. Il pourrait être tentant pour le candidat de simplifier la citation et d'exposer, par exemple, l'histoire de la politique de transfert menée par Jackson, ou bien d'utiliser cette citation pour condamner en bloc le règlement de la question indienne proposé par Jackson, au lieu de traiter avec objectivité l'ensemble du sujet.

L'introduction sera relativement courte : une présentation très brève de l'auteur de la citation, l'examen de ses termes, suivis d'une proposition d'interprétation de l'énoncé (la problématique) et de l'annonce des articulations du commentaire (le plan). Cette introduction se fera sans jugement de valeur sommaire ; le recul et le détachement sont de rigueur.



### Exemple de présentation d'une citation et de son auteur

La politique adoptée à partir de la prise de fonctions d'Andrew Jackson est celle du transfert des Indiens de l'Est des Etats-Unis vers l'autre côté du Mississippi, dans ce qui est devenu le « territoire indien ».

Jackson, en 1829, première année de sa présidence, écrit une lettre privée où il énonce les grandes lignes de sa politique ainsi que ses raisons et ses attentes. Il assure à son correspondant qu'il poursuivra la politique qu'il a déjà commencée et qu'il présente comme juste et humaine (« the just and humane policy towards the Indians »). C'est ainsi qu'il préconise l'émigration des Indiens : « I have recommended them to quit their possessions on this side of the Mississippi and go to a country to the west » ; c'est là, dans ce territoire indien, qu'ils se trouveront libérés des contraintes subies dans leurs terres d'origine : « they will always be free from the mercenary influence of white men, and undisturbed by the local authority of the states ». Selon Jackson, c'est également là que le gouvernement fédéral pourra exercer pleinement ses responsabilités envers eux : « a parental control over their interests and possibly perpetuate their race ».

Suit une mise en évidence des termes essentiels de l'énoncé : il ne faut pas définir tous les termes, mais en faire un classement hiérarchique, ces précisions pouvant orienter l'analyse proprement dite.

### Début d'exégèse de l'énoncé

L'énoncé est tiré d'une lettre privée, mais on remarquera l'absence de véritables révélations. Il faut noter que Jackson parle de sa politique en termes tout à fait favorables : c'est une politique qui ne devrait avoir que des effets bénéfiques et faire le bonheur des Indiens. Mais en même temps, l'utilisation de certaines expressions à connotation positive (*free, undisturbed*) suggère que la situation opposée a pu exister et que les Indiens ont pu et pourraient encore souffrir des actions menées par des blancs et par des états, situation qui pourrait obliger le gouvernement fédéral à intervenir. Bien qu'il mentionne « the mercenary influence of White men », il n'est pas étonnant que Jackson passe sous silence l'avantage que pourraient en retirer les résidents blancs et les états habités par les Indiens concernés. N'oublions pas qu'Andrew Jackson est un homme de l'Ouest, qu'il est censé représenter l'Américain moyen de l'époque, tout particulièrement les hommes de la frontière et les cultivateurs.

### Proposition de problématique

Ces courtes phrases écrites par Jackson au début de sa présidence soulèvent une interrogation évidente : comment peut-on les juger à la lumière de la politique réellement menée par lui-même et par ses successeurs ? Autrement dit, comment mettre en évidence la disparité entre ses dires et les faits ?

### L'annonce du plan

Nous allons tenter d'apporter des réponses à ces questions en explicitant les contraintes qui ont pesé sur les décisions de Jackson, contraintes si importantes qu'elles empêchaient de prendre en compte les réalités de la vie de certaines tribus : elles étaient en vérité imposées par les circonstances et par le mandat dont Jackson était investi. Le Président décrit un plan d'action qui est censé vouloir le bien des Indiens : on peut se demander s'il a bel et bien mené cette politique

humanitaire. Finalement, nous confronterons directement cette politique et les aspirations de Jackson à la réalité historique de son action et de celle de ses successeurs.

Dans l'analyse, il ne faut ni perdre de vue l'énoncé ni l'utiliser comme prétexte pour un développement type « question de cours ». Le but est de développer une argumentation qui soumet tous les aspects de la citation à un examen rigoureux, progressif et jalonné de conclusions à chaque étape.

### **Proposition d'analyse**

Plusieurs éléments dans cette citation rappellent que la possession de la terre par les Indiens est mise en question par les agissements locaux et laisseraient à penser que la politique de Jackson lui a été imposée par les événements.

Lorsque Jackson fait mention de son rôle dans la genèse du transfert (« I have recommended them to quit their possessions on this side of the Mississippi »), il met en évidence le fait que les Indiens ne sont pas complètement démunis. En effet, tous les Indiens à l'est du pays ont signé à un moment ou à un autre des traités avec le pouvoir colonial (la Grande-Bretagne) ou bien avec les nouveaux gouvernements américains, confédéré ou fédéral, leur réservant des terres. La Constitution de 1787, en mettant les tribus indiennes sur le même plan que les « nations étrangères » et les « états » de la fédération, a accordé au seul gouvernement central le droit de négocier la cession des terres indiennes.

Bien qu'elles ne soient pas les seules à avoir été transférées à l'Ouest, les « cinq tribus civilisées », que l'histoire associe généralement au transfert, possèdent terres, maisons, minoteries. On peut rappeler la manière dont vivent ces Indiens du Sud-Est : ils sont sédentaires et cultivateurs. L'exemple des Cherokee en Géorgie est notoire : un nombre élevé parmi eux (surtout parmi les métis) sait lire et écrire, c'est-à-dire que, selon l'expression et les critères de l'époque, ils sont « civilisés » ou en passe de le devenir ; beaucoup ont été convertis à la religion chrétienne et ils pratiquent l'agriculture. Ils ont même rédigé une constitution qui a pris celle des Etats-Unis comme modèle et publient un journal. Une des ironies de l'histoire est qu'il sont « civilisés » au point que certains possèdent des esclaves, tout comme leurs voisins blancs. Il est raisonnable de conclure qu'il aurait fallu des pressions extraordinaires pour convaincre ces tribus, sur les seules « recommandations » du Président, d'abandonner volontairement cette vie et tout ce qu'ils possédaient.

En fait, des pressions s'exercent sur les Indiens, ainsi que sur le Président lui-même. Comme Jackson l'indique dans ces phrases, elles viennent de deux sources : les pionniers blancs et les états fédéraux.

Lorsque Jackson évoque « the mercenary influence of white men », on pourrait croire qu'il fait tout simplement référence au constat souvent entendu à l'époque selon lequel les Indiens se dégradent au contact des blancs et de leurs vices, et, sous l'emprise de l'alcool, se font voler dans les échanges commerciaux.

La suite de la phrase et les faits historiques donnent à penser que le Président fait en même temps allusion à la convoitise des colons blancs pour les terres indiennes, convoitise qui s'intensifie depuis quelque temps. Dans le Sud, la culture lucrative du coton s'étend depuis le début du siècle, et, aux yeux des

blancs, les terres tenues en commun par les Indiens sont sous-exploitées ; ils ne peuvent s'y installer et prendre ce qu'ils pensent être leur juste place dans la marche des Anglo-Américains vers le progrès et la richesse. Aussi les blancs empiètent-ils constamment sur les terres indiennes. Les deux sociétés se rencontrent aux frontières et il y a sans cesse des troubles qui créent une instabilité ralentissant la colonisation de l'état par les blancs. Une tension particulière règne à la frontière de la Floride où les esclaves fugitifs s'enfuient chez les Séminoles qui refusent de les rendre.

Ce qui aggrave encore ce que Jackson appelle « the mercenary influence » des blancs sur les Indiens et envenime les tensions entre les deux peuples est la découverte de gisements d'or en 1829 en Géorgie sur des terres indiennes, suivie de l'arrivée en masse des mineurs blancs.

Le recours à l'expression « local authority of states » évoque la revendication de suprématie du droit des états sur celui de l'État fédéral (*states' rights*). Pour les états, la présence des Indiens est une anomalie qui leur maintient une forme de souveraineté à l'intérieur même de l'état : les traités sont négociés directement entre l'État fédéral et les tribus et les Indiens ne sont pas assujettis aux lois de l'état. Qui plus est, l'Etat fédéral a promis en 1802 à la Géorgie d'annuler les droits de propriété des Indiens (en échange, la Géorgie cède des terres de l'ouest au gouvernement fédéral). C'est ainsi qu'à la fin des années 1820, la Géorgie a déclaré que les Indiens n'occupent la terre que selon le bon vouloir de cet état (*tenants at will*) et a menacé de recourir à la force pour les en arracher. L'occupation des terres par les Indiens semble nuire au progrès de l'état individuel et empêche que sa population n'augmente. Tout cela explique la décision unilatérale prise par l'état de Géorgie en 1828 selon laquelle toutes les terres cherokee à l'intérieur de ses frontières seront rattachées aux comtés existants, ouvertes à la colonisation blanche et soumises à la juridiction de l'état.

C'est la situation trouvée par Andrew Jackson lorsqu'il accède à la Présidence en 1829 : les Indiens sont en réel danger. Ces événements créent une pression sur l'Etat fédéral, d'autant plus que Jackson est préoccupé par d'autres conflits entre les états du Sud et le pouvoir central. Une solution semble possible : envoyer l'armée pour protéger les Indiens mais c'est là une action impopulaire qui risquerait d'envenimer les relations entre les états et l'Etat fédéral.

Non exprimées dans cette citation se trouvent d'autres contraintes subies par le Président lors de la formulation de sa politique indienne. Andrew Jackson est prisonnier de « l'homme qu'il est » : sa réputation, son passé de vainqueur de la résistance indienne, l'attente de ses électeurs, ses idées politiques sur la souveraineté des états, sa conviction que les Indiens n'ont qu'un droit d'usufruit sur la terre qu'ils occupent (et donc aucun droit légal de propriété) l'incitent à pratiquer le transfert des Indiens et il est de longue date gagné à la cause des colons blancs de la Géorgie et des autres états du Sud.

Jackson a dit maintes fois qu'il pensait sauver les Indiens de l'extermination en les transférant loin de leurs états d'origine ; il adopte donc, pour les Indiens, cette politique de déplacement, volontaire ou non. L'idée n'est pas nouvelle : Jefferson avait déjà préconisé une déportation des Indiens qui n'accepteraient pas de changements dans leur mode de vie et la même idée avait été discutée pendant la présidence de Monroe ; cependant il ne s'agissait que d'une émigration

volontaire : les Indiens acceptaient d'aller au-delà du Mississippi, sinon il devaient se soumettre aux lois de l'état, recevoir chacun leur lopin de terre et devenir citoyens de l'état où ils résidaient. C'est cette politique même que Jackson finit par proposer. Dès son arrivée à la Présidence (dans son discours d'investiture et surtout dans son premier message au Congrès), il donne les grandes lignes de sa politique d'émigration (« which I have commenced »). Enfin et surtout, cette politique est définitivement entérinée dans l'*Indian Removal Act* de 1830.

Il est donc évident que le Président agit en réaction aux circonstances de l'époque et aux dangers encourus par les tribus du Sud-Est, tout en mettant en pratique une politique qui est en parfait accord avec ses propres croyances et celles de ses amis politiques sur ce que doit être la place de l'Indien dans la société américaine.

Cependant, Andrew Jackson doit répondre à ceux qui, connaissant sa réputation, critiquent sa politique et expriment des réserves quant à la sécurité des Indiens. Dans cette lettre, donc, le Président se doit de rassurer son interlocuteur.

En lisant les assurances de Jackson (« You may rest assured »), on peut se demander si le correspondant, bien qu'inconnu, n'a pas exprimé une inquiétude ou une critique par rapport à la politique de Jackson. Peut-être fait-il partie des « amis des Indiens » (par exemple, des Quakers ou d'autres groupes religieux et humanitaires) qui veulent faire respecter les droits des Indiens et les traités passés avec l'état fédéral : pour eux, exécuter unilatéralement ces traités entacherait l'honneur de l'Etat. Ils avancent des arguments selon lesquels le transfert est moralement indéfendable et pensent que cette politique vise les Indiens uniquement en raison de la couleur de leur peau. Il faut souligner que si les « amis des Indiens » les défendent, ils partagent néanmoins les mentalités de l'époque sur la nécessité pour eux d'adopter la culture ambiante blanche (l'agriculture, la propriété privée, la religion chrétienne, tout ceci étant acquis par le biais de l'école).

Jackson répond en se prévalant d'une politique « juste et humaine ». Il se défend en décrivant la déportation comme une mesure bénéfique pour les exilés.

La clef de voûte de son argumentation, exprimée plus ouvertement ailleurs, est la nécessité de sauver les Indiens d'une extermination quasi certaine s'ils restent sur leurs terres d'origine. On ne peut mettre en doute la sincérité de Jackson : il est convaincu que les Indiens restés à l'Est seraient victimes d'une guerre sans merci de la part des colons blancs. Pour les protéger, le pouvoir central aurait sûrement à intervenir, ce qui nécessiterait une armée constamment sur pied de guerre (*standing army*), tandis que, dans le cas du transfert, une barrière défensive pourrait être établie entre l'Est et l'Ouest pour séparer les deux peuples, permettant ainsi d'assurer la paix sur la frontière.

En les transférant sur l'autre rive du Mississippi, il va donc être possible de sauver la vie et la culture indienne, ou bien de leur donner le temps de s'adapter, de « s'américaniser » sous l'égide des missionnaires. Lorsque Jackson dit « and possibly perpetuate their race », l'adverbe employé peut suggérer un doute de sa part. Au fond, Jackson, comme tant d'autres à son époque, estime que l'Indien est voué à la disparition s'il ne s'adapte pas à la civilisation anglo-saxonne.

De même que les humanitaires, les Indiens sont très inquiets des conditions dans lesquelles ils auront à vivre dans l'Ouest. Il y a une contradiction évidente entre, d'une part, les descriptions de ce territoire comme désertique, sauvage, ne convenant pas à la pratique de l'agriculture et donc impropre à la colonisation par les fermiers blancs (« they will always be free... and undisturbed ») et, d'autre part, les ambitions que l'on a pour les Indiens, à savoir de les transformer en fermiers indépendants.

Lorsque Jackson annonce une surveillance future des intérêts indiens par l'Etat fédéral (« a parental control over their interests »), on ne peut s'empêcher de penser à l'image courante de l'Etat fédéral présenté comme le « Père » (*Great Father*) des Indiens. La politique fédérale envers les Indiens au cours du dix-neuvième siècle présente en général deux facettes : le gouvernement continue à protéger les Indiens des blancs qui empiètent sur leurs territoires, ainsi que de l'alcool (la « barrière indienne » devait servir ces objectifs) et des tribus hostiles ; en même temps le gouvernement doit les « civiliser » en finançant des écoles, en fournissant des outils agricoles, et en encourageant la propriété individuelle en vue d'une assimilation éventuelle dans la société anglo-américaine. Pour faire face à ces obligations croissantes, l'Office Indien sera réorganisé en 1834 et les lois sur le commerce codifiées (*Trade and Intercourse laws*).

Jackson a su convaincre. Les humanitaires et autres sceptiques se sont en fin de compte rendus à ses arguments en considérant que, une fois sauvés des menaces immédiates, les Indiens pourraient avancer à leur propre vitesse vers la « civilisation » surtout par le truchement des missionnaires installés à l'Ouest pour les convertir et les instruire.

Cette citation et la justification faite par Jackson de sa décision de déplacer les Indiens vers l'Ouest laissent donc augurer d'un avenir heureux pour les Indiens.

En réalité, il y a un grand décalage entre la déclaration d'intention de Jackson et la manière dont se sont déroulés les faits, c'est-à-dire dans l'immédiat, le processus de transfert et, à plus long terme, les conditions de vie des Indiens dans l'Ouest.

Jackson souligne sa fermeté : « I shall adhere... » Certes, il a fait de grands efforts pour mener à bien la politique qu'il préconisait en 1829, allant jusqu'à faire la guerre à certaines tribus pour les forcer à partir (la deuxième guerre séminole dura sept ans), et jusqu'à défier le président de la Cour Suprême qui avait rendu deux arrêts protégeant les Cherokee contre la déportation.

La Cour Suprême dit en effet clairement dans ces deux arrêts (*Cherokee Nations v. State of Georgia* en 1831 et *Worcester v. Georgia* en 1832) que les Indiens ne dépendent pas des états et que les actions de l'état de Géorgie sont anticonstitutionnelles. Andrew Jackson a préféré ne pas tenir compte de ces arrêts et, dans le dernier cas, au mépris de ses devoirs constitutionnels de président, il est censé avoir proféré la phrase célèbre : « John Marshall [le président de la Cour Suprême] has made his decision, let him enforce it! »

Quant au transfert lui-même, on ne peut dire qu'il se soit effectué de manière « juste et humaine ». On estime que soixante mille Indiens ont été transférés de gré ou de force et qu'un quart a péri lors du périple en raison de la mauvaise

organisation et des conditions du déplacement. C'est ainsi que les Cherokee ont qualifié cette émigration de « piste des larmes » (*Trail of Tears*).

On ne peut pas, non plus, dire que les Indiens aient trouvé dans l'Ouest les conditions annoncées par Jackson. En ce qui concerne leur avenir proche, il est possible d'établir une distinction entre les Indiens transférés du Nord-Est et ceux provenant du Sud-Est.

Malgré la prévision plutôt positive de Jackson (« every probability »), les Indiens du Nord-Est sont assez rapidement menacés par les colons blancs qui font fi de la barrière indienne et par l'organisation des Territoires qui deviennent rapidement des états de l'Union (on passe donc de la politique indienne dite de la séparation à la politique des réserves à partir des années 1850). Il n'y aura pas de mainmise de l'état comme en Géorgie, mais un empiètement constant des blancs sur les terres indiennes qui provoque des conflits dans lesquels les Indiens sont toujours perdants. Le résultat en est un déplacement répété de certaines tribus et un affaiblissement de leurs communautés.

Quant aux Cinq Tribus Civilisées installées sur « le territoire indien », elles jouissent d'une certaine autonomie leur permettant de rétablir leurs gouvernements, leurs systèmes agricoles, leurs structures (écoles, missions), et d'atteindre une prospérité relative vers le milieu des années 1840. Toutefois, la Guerre de Sécession et les guerres indiennes dans les plaines auront un effet désastreux sur ce territoire : le nombre de tribus augmentera considérablement, réduisant les terres allouées à chaque tribu, alors que les traités du transfert stipulaient une possession définitive (« forever »). À la longue les cinq tribus perdront leur statut spécial ; leur territoire sera réduit peu à peu et s'ouvrira à la colonisation des blancs.

On peut retenir qu'Andrew Jackson exprime quelques doutes pour l'avenir avec l'utilisation de la modalité (« probability » et « possibly »). En effet, ce transfert des Indiens était une expérience sociale à grande échelle et personne ne pouvait savoir ce qui adviendrait.

En revanche, Jackson avait bien prévu le sort qui attendait les Indiens restés dans l'Est et qui devaient se soumettre à l'autorité des états. Ils ont perdu leurs parcelles de terre, sont tombés dans un état de misère extrême et ont souvent été victimes des blancs et des autorités locales. Il est étonnant que, contre toute attente, certaines communautés du Sud-Est aient quand même réussi à survivre à ces événements.

Le transfert a-t-il au moins permis de perpétuer la race des Indiens comme Andrew Jackson le prévoyait ? La réponse à cette question n'est pas évidente. La population indienne a diminué en général jusqu'en 1890 pour ne remonter que par la suite. On constate donc que les données du problème du transfert sont complexes et qu'il n'y avait pas plus de solutions faciles à l'époque qu'il n'y a de jugement facile de nos jours.

Pour conclure, une synthèse de l'argumentation s'impose, suivie d'une réponse claire à la problématique.

### Conclusion

Jackson, en défendant sa politique de transfert, suggère qu'il n'y a pas d'autre solution possible pour sauver l'Indien et lui assurer une vie décente. En même

temps, il considère que cette politique répond aux soucis humanitaires de l'époque et doit fournir une solution permanente ou de longue durée. La confrontation de ses prévisions avec la réalité historique est, néanmoins, sans appel : à l'époque déjà, le transfert était condamnable pour sa brutalité et l'avenir devait montrer que les menaces contre les Indiens n'étaient que temporairement repoussées.

Le résultat de la politique de Jackson, et de celles de ses successeurs, a été de déraciner les Indiens, de les éloigner de leurs terres d'origine pour aboutir à la destruction délibérée de leur culture. En définitive, beaucoup plus que des guerres qu'ils ont subies, les Indiens du dix-neuvième siècle ont été les victimes de la misère générée par les conditions de vie qu'on leur imposait.

On peut constater que Jackson, tout comme la plupart des Américains de son époque, ne semble pas ressentir profondément les contradictions de sa politique indienne : alors qu'il présente le transfert comme une garantie des intérêts des Indiens et une manière de les protéger, ce qu'il préconise assure en réalité les intérêts des colons blancs et la propagation de la culture anglo-américaine. En 1829, Andrew Jackson n'a peut-être pas pleinement conscience du paradoxe inhérent à sa politique et de l'impossibilité de concilier les intérêts divergents des deux races. Cette impossibilité d'imaginer un avenir où les deux races pourraient coexister, chacune avec sa propre culture, est une constante du dix-neuvième siècle. On ne peut jamais réécrire l'histoire mais, dans ce cas particulier, on est en droit de penser que l'incompréhension des blancs pour les Indiens était telle qu'un déroulement différent de leur histoire était bien improbable.

On peut élargir le propos ou faire une ouverture sur des questions d'intérêt général ; c'est souvent en conclusion que le candidat peut donner la pleine mesure de sa culture générale et de ses qualités d'expression.

### 3. Le commentaire de texte en anglais sur un sujet de civilisation

---

#### **Journal officiel**

2° Commentaire de texte en anglais sur un sujet de civilisation ou de littérature dans le cadre d'un programme (durée : six heures ; coefficient 1).

On sait que tous les candidats au concours, quelle que soit leur option, ont à rédiger un commentaire de texte en anglais. Si l'épreuve de dissertation concerne la partie littéraire du programme, ce commentaire porte sur le programme de civilisation du tronc commun et inversement. Tous les candidats doivent donc avoir réfléchi au caractère particulier d'un commentaire de civilisation et s'y être exercés régulièrement au cours de leur préparation. Les candidats admissibles ayant choisi l'option de civilisation (option B) auront de surcroît à faire à l'oral le commentaire en anglais d'un texte en rapport avec le programme.

Le commentaire de texte en anglais est une épreuve de 6 heures (coefficient 1). Le document proposé est un texte primaire de 600 à 800 mots. Il est indispensable de prendre le temps de procéder à une lecture initiale très attentive et de ne pas hésiter à relire le texte dans sa totalité ou en partie autant de fois que nécessaire.

#### **3. 1. Comment se préparer au commentaire de texte ?**

Quelques **conseils** émergent à la lecture des rapports successifs des correcteurs et examinateurs de l'épreuve de commentaire.

Il importe en tout premier lieu de se rappeler qu'elle repose sur un texte et que l'intelligence de celui-ci doit demeurer au centre de toutes les préoccupations des candidats. Le texte proposé, à l'écrit comme à l'oral, ne doit donc pas être considéré comme un prétexte à un exposé théorique en forme de « question de cours ». La substitution d'un tel exercice au commentaire circonstancié d'un texte précis ne peut être que source de déconvenues : quelles que soient les connaissances éventuellement mises en avant de cette façon, le jury considérera que le candidat n'a pas effectué l'exercice demandé et la note sera immanquablement très basse.

L'autre **écueil principal** contre lequel il importe de se prémunir, à l'écrit comme à l'oral, est celui de la **paraphrase**. Pas plus que dans le cas d'un commentaire littéraire, il ne saurait être question de répéter en des termes plus ou moins différents du texte original le contenu de celui-ci. Autant il peut être utile de procéder, dans une phase préliminaire, au repérage linéaire des thèmes abordés dans le texte, autant la production d'un simple inventaire ne constitue en aucune manière le commentaire attendu. Il reste, pour le moins, à hiérarchiser les thèmes identifiés, à les relier éventuellement entre eux, à les réunir dans une thématique et une problématique raisonnées et rapportées à l'aspect, ou aux aspects, de la question au programme à laquelle ils apportent illustrations et explications.

Les candidats devront donc conserver ces deux préoccupations à leur esprit.



Il va de soi que tout au long de leur travail de préparation, ils n'auront épargné aucun effort pour se doter des **connaissances historiques indispensables** qui leur permettront de situer les personnalités, les opinions et les faits mentionnés dans le texte dans un cadre chronologique précis. Les anachronismes peuvent faire perdre à un commentaire toute pertinence, voir le faire sombrer dans l'absurde. Cette recommandation vise évidemment la connaissance des événements mais aussi celle des personnes et des opinions. Rien n'est plus dommageable (et ridicule) que de formuler un jugement et d'attribuer une attitude ou une opinion à une personne sans tenir compte du fil des évolutions politiques et intellectuelles des uns et des autres.

Avant même, le plus souvent, de procéder à l'inventaire détaillé des thèmes abordés dans le texte proposé, il importe de procéder à l'identification précise de celui-ci. La **nature même du texte** (article polémique, étude à caractère scientifique, discours public, texte de propagande électorale, extrait de débat politique...) devra être clairement et explicitement repérée. Cet élément aura évidemment pour conséquence d'orienter différemment le commentaire. De même que l'identification du support de ce texte (journal, caractère et tendance politique de ce journal, manifeste, discours ou tract politique ou syndical, transcription d'une intervention devant le Parlement, lors d'un congrès ou d'une campagne électorale...) et de la condition de son auteur (acteur politique, journaliste, universitaire, expert, écrivain...) permettra de mieux définir la typologie du document, de placer dans la perspective appropriée les opinions exprimées (qui ne devront pas entraîner les mêmes réactions selon qu'elles sont exprimées dans un journal qui soutient le gouvernement dont il est question ou d'un journal d'opposition) en gardant encore une fois à l'esprit le souci d'éviter tout anachronisme.

Le commentaire de civilisation n'est évidemment pas un commentaire littéraire et n'a donc pas pour objectif de faire apparaître les objectifs et les procédés d'une œuvre de création. Il importe néanmoins de se souvenir que l'auteur d'un article de presse ou d'un discours politique organise son énoncé selon des procédés rhétoriques qui font partie intégrante du document proposé. Le choix des mots et le style général de ce document ne sont pas non plus à négliger car ils permettront souvent de confirmer l'origine sociale, culturelle ou régionale de l'auteur et de préciser ses intentions et ses opinions profondes. L'œil qui se pose sur la situation décrite, la tonalité de la voix de l'auteur, ses préjugés personnels ou catégoriels, la qualité de sa plume font intégralement partie du document à commenter.

À partir de ces prémisses, et selon une méthode rigoureuse, un **aller-retour va donc s'établir entre l'esprit du candidat et le texte proposé**. C'est ainsi que seront repérés les aspects importants, puisqu'ils seront mis en perspective les uns avec les autres et dans le cadre plus général de la question au programme. La mise en relation précise et explicite de l'auteur, des opinions et des faits sera justifiée, le texte placé dans son contexte, les principes rapprochés des exemples ou illustrations concrètes. Le texte pourra alors fonctionner comme un système explicite et cohérent, correctement imbriqué dans la question au programme qu'il éclaire.

Le commentaire sera rédigé dans un **anglais riche et varié** appartenant au registre écrit soutenu. L'orthographe sera soignée grâce à une relecture attentive.

Il est utile de se rappeler que l'incorrection de la langue entraînera inévitablement une minoration de la note et qu'un effort de clarté dans l'écriture sera apprécié des correcteurs.

### **3. 2. Exemple de commentaire de texte de civilisation**

Mr. Norman Buchan (Renfrewshire, West) : I beg to move,

That this house deplores her Majesty's Government's policies which are destroying the welfare state, eroding personal freedoms and increasing poverty among the unemployed, the elderly, the sick, the disabled, the working poor and families with young children.

The motion is at least a damned sight better than the amendment. I have never seen such a wishy-washy amendment from any Government when faced with a major challenge on their policies. It contains at least one wild inaccuracy. The Government claim that their policies are the only ones that will achieve "real economic recovery" while at the same time "protecting the most vulnerable groups in society".

The burden of our charge today will be that the Government are doing precisely the opposite. Indeed, the amendment should read "This House acknowledges that at a time of severe economic recession, the policies of her Majesty's Government are putting all the burdens on the backs of the poor."

The most shameful thing about this period which history will record is precisely that at a time of continuing economic failure, largely as a result of their own policies, at a time when their policies are turning a short-term cyclical recession into a long-term industrial decline, at a time, when largely and specifically as a result of their own dogmas, we have the most appalling unemployment figures that most of us have known in our lifetime, the Government should choose to slash the incomes, curtail the rights and throw the greatest burden upon the backs of the poorest and weakest in our society – the sick, elderly and unemployed.

And it is even more shameful because it takes place against a background of two Budgets. The first gave 37 per cent of the tax handouts -- about £1 1/2 million -- to the richest 7 per cent of the community. The second Budget gave 14 per cent of the entire handout to the richest 2 per cent of the community. As if to add philosophical salt to the wound, all of that has been done in the sacred name of freedom and the concept of rolling back the boundaries of the State. That has come from a Government who possess a Secretary of State for the Environment whose every action is invading and destroying local democracy, forcing policies on rents and rates which the community does not want and imposing sharp incomes policies on our poorest public sector workers.

Like other hon. Members who took part in Question Time today, I saw the Prime Minister during her television broadcast on Sunday. She was at her most obsessive. There was not a faint glimmer of doubt that she could be wrong. She seemed to regard it as a false kindness to show compassion or to intervene. I understand that her favourite parable is that of the Good Samaritan. I suspect that had she been the Good Samaritan, out of kindness and in the best Friedmannite doctrine she would have allowed the Levite to die and then proceeded to cut his death grant.

All this has been done in the name of freedom. There are no freedoms where there is no choice, and for millions of people in our community there is now no choice. Nor are there freedoms without rights, and the Government are replacing rights with mean tests. The right to work has been replaced by the appalling numbers who more and more are going on to supplementary, and, therefore, means-tested, benefits.

Both the right hon. Lady and the Secretary of State have recently been exalting the principle of charities and of voluntarism in our society. What they do not understand is that the voluntary organizations – and we welcome voluntary work in the community – can work only, and certainly work best, when they recognise that there is a wider family and community. Together they make up the community of the nation which creates the framework in which voluntarism can work best. The wider national framework is necessary.

That is shown, if it needs to be shown, by the strong opposition to virtually every step which the Government have taken by virtually everybody working in the voluntary sector. These people recognise how their voluntarism can best work even if the Government cannot. Whether in relation to pensioners, the unemployed, children, those concerned with families and, indeed, within the family itself, organisations such as the Child Poverty Action Group or the National Council for

One Parent Families have all opposed the Government, and on all the aspects that I mention they are facing difficulties because of Government actions.

*Commons Hansard*, 3 February 1981, col. 155 (env. 750 mots)

This text is an extract from the *Commons Hansard* of 3 February 1981. In other words it is the *verbatim* transcription of the proceedings of the House of Commons on that day, as taken down by the Hansard stenographer seated in a special box next to the Press Gallery.

The orator is mentioned as “Mr Norman Buchan (Renfrewshire, West)” which means that he is the Member of Parliament for this constituency. He later refers to “other honourable Members” (l. 29), which indicates that he is himself one of them, and not a “Right Honourable Member”, i.e. a frontbencher sitting in the ranks of the Cabinet or the Shadow Cabinet. His opening words prove beyond any doubt that he belongs to the opposition. We can therefore define this text as the intervention of a Labour backbencher in a parliamentary debate on a Government amendment (l. 5) concerning the economic and social policies of the Prime Minister of the day, “the Right Honourable Lady” (l. 40), Margaret Thatcher.

The orator begins with the words “I beg to move” (l. 1), which indicates that he is putting forward a *motion* (hence the verb “to move”). Then follows the text of the motion in the formal phrasing “that this House...” The choice of the verb “deplores” confirms – not surprisingly – that the speaker intends to criticize “her Majesty’s Government’s policies” (l. 2). He has no illusions as to the chances of such a motion being adopted by the House where the respective strengths of the parties are (after the 1979 general election) 339 Conservatives, 268 Labour, 11 Liberals and 16 representatives of the various regional parties. He has chosen this technicality to voice his despaired criticism, but his bitter, disparaging tone : “the motion is at least a damned sight better than the amendment” is a sign of his resigned indignation.

The main charge in his indictment of Margaret Thatcher’s Government is emblematic of the change of ideology represented by the 1979 change of Government : Norman Buchan accuses the Conservatives of destroying the Welfare State. Contrary to all successive governments since 1945 which have given shape to the ambitious system inspired from the Beveridge Report and conducted its evolution with various priorities, through ups and downs, but without ever questioning its basic principles, Margaret Thatcher is bringing into question the whole scheme of social prevention that she views as destructive of individual initiative and enterprise, and which she accuses of stifling the most creative and productive elements of British society under the burden of heavy taxes and social contributions.

This ideological choice is in sharp contrast with the preoccupations put forward by Norman Buchan, which are reminiscent of the terms used by Sir William Beveridge in his *Report*, i.e. the defense of the weaker elements of society : the unemployed, the elderly, the sick, the disabled, the working poor and families

with many children (l. 19-20). This list of victims takes place in a clear rhetorical opposition between the solidarity advocated by the founders and proponents of the Welfare State and the selfishness of the wealthy which inspires Margaret Thatcher's budgetary policies (l. 21-23). The orator presents the situation as a square fight between two unreconcilable principles, two antagonistic conceptions of society. Moved by popular instinct, or inspired by demagogic tactics, he then gives up the use of parliamentary language to have recourse to plain oral English – the kind of language more commonly heard in the heat of electoral argument than in the subdued atmosphere of Westminster. "The motion is at least a damned sight better" (l. 5) and "I have never seen such a wishy-washy amendment" (l. 5-6). This expression of exasperated indignation – which must emphasize for his popular constituents the intolerable sense of aggression against the vital interests of the British people – remains under control as the use of the words "one wild inaccuracy" (l. 7) shows. The term is a good example of parliamentary restraint for "a blooming lie"!

The bitter opposition between what the government pretends to be doing and, in Norman Buchan's eyes, should be doing, that is "protecting the most vulnerable groups in society" (l. 8-9) (the fine print indicates that it is a quotation from the famous amendment) – and what it actually does : "the policies of her Majesty's Government are putting all the burdens on the backs of the poor" (l. 12-13) is made absolutely clear. It is a frontal war between two ideas of society, between the English people and the ruling barons, between us and them, between good and evil.

And then the indictment is repeated and aggravated in more political terms : there will be, from now on, a crescendo of accusations against Margaret Thatcher's Government.

The blame is upon *their* economic policies (l. 15) carried out "as a result of *their* own dogmas" (l. 17). The emphasis on the possessive adjective is important : this debate is taking place just under two years after the Tories came into power, and it is still one of Margaret Thatcher's favourite arguments to lay the blame for economic difficulties upon "years of Labour mismanagement of the national economy", just as she is in the habit of insisting upon Labour's "dogmatic approach". Norman Buchan turns round the argument by putting the blame on Margaret Thatcher's monetarist and liberal dogmas. It is on behalf of these dogmas that she refuses to accept the Marxist view of just one more cyclical crisis of capitalism ("a short-term cyclical recession") to be weathered out. On the contrary she takes advantage of the crisis to destroy the British industrial infrastructure ("a long-term industrial decline" l. 16) in the name of the redeployment of British financial and entrepreneurial resources in tertiary activities. The consequences of this choice are terrible for "the poorest and the weakest" in society : incomes are "slashed" because of hundreds of thousands of "redundancies", which is the term used for the many dismissals that follow industrial mergers, when larger, often multinational, companies swallow up their smaller competitors.

After he has turned round the dogmatic artillery against the Conservatives, Norman Buchan also makes use of one of the Tories' favourite weapons : budget and taxes. In good old political rhetoric, he mentions the "tax handouts" of the Government to the most wealthy section of the population, thus conveying the impression of a shocking, nepotic present by the Government to its traditional electoral clientele. Of course, he fails to mention the "confiscatory" taxation rates (above 90 %) imposed by the Labour governments on the highest income brackets and the consequent brain drain and discouragement among the executives and the brightest laureates of British Universities... We are in the British Parliament, whose primary role consists in examining and voting the budget according to the sacred principle "no taxation without representation". The British budgetary year begins in April – February is the time of the budget debates and this particular debate is obviously shortly after the Tory Government introduced its second budget since it came to power in May 1979. In this debate we find the fundamental opposition between two conceptions of the role of the State : the Labour doctrine of redistribution of wealth through taxation and the liberal doctrine of "rolling back the boundaries of the State" (l. 25), to encourage the entrepreneurial spirit.

Here, Norman Buchan seizes upon the paradox – or even a contradiction – in the Government's policies : whereas it pretends to be fighting "big government" and State interference with private business, it keeps "invading and destroying local democracy" (l. 26-27) through the policy of its Department of Environment (a misleading term which actually refers to the ministerial department in charge of local government). We must remember the bitter struggle which opposed the British Tory central government to the many local government units (cities, boroughs and counties) controlled by Labour. Because of its important contribution to local finances, the Government had the power to dictate many of their policies to local councils, limiting local expenditure on local civil servants' salaries and on social services. The crisis was to culminate in the Poll Tax controversy which eventually caused Margaret Thatcher's downfall in 1990.

This attack upon the Government's policies finally reaches its rhetorical climax in an attack upon the Prime Minister's personality. We find a bitterly ironical portrait of the "Iron Lady" and of her brazen self-assurance. Mentioning a television appearance of Mrs Thatcher, Norman Buchan describes her absence of "a faint glimmer of doubt that she could be wrong" (l. 30-31). He goes to the point of caricature : "She seemed to regard it as a false kindness to show compassion or to intervene" (l. 31-32), he deliberately mixes her refusal of systematic state-intervention with a lack of compassion which would be politically detrimental. And as we are in a very Biblically-minded country she refers to her favourite parable of the Good Samaritan, i.e. the story of this traveller, a member of the much despised Samaritan tribe, who was the only passer-by to rescue a Levite, a member of the highest category of Jews, whom a gang of highwaymen had battered nearly to death and left to die in a ditch along the road. What Norman Buchan fails to quote, as of course we are in the heart of a polemical parliamentary intervention, is Margaret Thatcher saying that no one would ever have heard of a Good Samaritan if he had not been rich enough to entrust the

rescued Levite to the nearest inn keeper, leaving him a purse of good money with the recommendation : "Take care of him and give him everything he needs, and if this purse is not enough to meet the expense, I shall pay you back on my return any money you have spent to help this man!". We can grasp once more here, almost physically, the basic opposition between Margaret Thatcher and the public attitude Norman Buchan represents and embodies, in the spirit of Sir William Beveridge and of the founding fathers of the Welfare State.

"There are no freedoms where there is no choice" (l. 35). A strong sentence, echoed and reinforced by "Nor are there freedoms without rights" (l. 36-37). There is no doubt that the whole Conservative Government would subscribe to these two principles. This is a free society! But the reference to means-testing shows almost instantaneously that the rights referred to by Norman Buchan are social rights. The right to work and to full employment, the right to the dignity of decent wages and to National Insurance – not the humiliation of unemployment and of means-tested supplementary benefits within National Assistance! Norman Buchan is still a believer in the Beveridgean Gospel.

He concludes by giving a dose of her own medicine to the Right Honourable Lady who likes to exalt the merits of "charities and of voluntarism in our society" (l. 41). After adding that the members on his side of the House also "welcome voluntary work in the community" (l. 42), the orator ironically remarks that "virtually everybody working in the voluntary sector" (l. 46-47) strongly opposes "every step which the Government have taken" (l. 46-47). It is worth mentioning that the two non-governmental organizations quoted by Norman Buchan are among the most active, but also radical, organizations at work within the British poorer classes in the 1980s. They may not really fit in with Margaret Thatcher's idea of a modern Good Samaritan, but their arguments, statistics and vivid pictures of the social and economic situation at the time must retain the impartial observer's eye – as they also did in the days of the late Labour governments. This interest for charities on the part of Margaret Thatcher once more suggests the contrast, to say the least, between 19<sup>th</sup> century philanthropy in favour of "the deserving poor" and the principles of "social justice" that presided to the establishment of the Welfare State.

As Norman Buchan sits back on his back bench, he may feel justifiably that he has put forward his case before the House and before public opinion. This is the time for a bitter struggle between two ideologies, two conceptions of the duties of the State and of Government. This is the turning of the tide in the history of British public policies to fight against poverty and inequalities between 1942 and 1990.

## **4. Le commentaire de texte en anglais sur un sujet de littérature**

---

### **Journal officiel**

2° Commentaire de texte en anglais sur un sujet de civilisation ou de littérature dans le cadre d'un programme (durée : six heures ; coefficient 1).

Il est rédigé en anglais et porte sur le programme de civilisation ou de littérature. La durée de l'épreuve est de 6 heures, le coefficient, 1. Lorsque la dissertation porte sur le programme de littérature, le commentaire de texte porte obligatoirement sur celui de civilisation et vice versa.

Comme pour toutes les autres épreuves, seule une pratique assidue de l'exercice peut garantir des résultats le jour J. Il faut savoir mobiliser un ensemble de connaissances accumulées au fil des années précédant le concours.

### ***4. 1. Comment se préparer au commentaire de texte littéraire ?***

#### **4. 1. 1. Remarques générales**

Le commentaire porte sur un passage d'une des œuvres au programme. Là encore, même s'il ne s'agit que d'un extrait, l'œuvre en son entier doit être bien connue, afin de pouvoir recontextualiser le passage rapidement. Il est aisé, pour un correcteur, de voir si un candidat possède bien ou non l'œuvre en question. En revanche, une contextualisation excessive tendrait à faire oublier qu'il s'agit d'une œuvre littéraire. Il s'agit, comme pour l'explication de texte à l'oral, de dégager la fonction d'un extrait dans une construction narrative, de saisir la tension entre le caractère représentatif et le caractère spécifique de cet extrait. Les mêmes exigences que pour la dissertation sont donc de rigueur.

Le texte doit être lu plusieurs fois. On ne saurait trop répéter combien les relectures ne sont pas une perte de temps, mais, bien au contraire, la seule façon de s'approprier un texte, dont il faut comprendre le fonctionnement narratif interne et en contexte.

Le genre de l'œuvre en question a toute son importance : on ne saurait traiter un poème comme un roman ou une pièce de théâtre. Et le jury a trop souvent l'impression que pour les candidats toutes les œuvres littéraires sont des romans. Il faudra avoir réfléchi aux différents genres d'écriture, à leurs caractéristiques propres pour être en mesure d'aborder les textes en particulier. Plutôt que d'accumuler les articles critiques sur telle ou telle œuvre (que tous les candidats auront lus et qui, donc, perdront de leur originalité), mieux vaut avoir lu des ouvrages plus généraux, par exemple sur le romantisme, sur le siècle concerné, etc. De même, des notions de prosodie, par exemple, sont indispensables dans le cas de la poésie ; alors que pour le roman, les problèmes liés à la voix narrative, à la focalisation doivent obligatoirement être pris en compte, d'où la nécessité

d'avoir acquis, au fil des années qui précèdent le concours, une terminologie critique précise et dominée. Il est bien de connaître les figures de rhétorique, de savoir les repérer, mais il faut aussi pouvoir analyser pourquoi telle figure de style est au service d'une stratégie d'écriture. En un mot, le descriptif ne peut constituer que la première étape conduisant à une réflexion : le « what ? » précède le « why ? »

#### 4. 1. 2. Rédaction

Comme la dissertation, le commentaire doit comporter une **introduction**, un **développement** et une **conclusion**. On s'attend à un plan, de préférence non linéaire, censé démontrer la cohérence de la pensée (en partant du plus simple, ou du plus évident, pour aller vers le plus sophistiqué). L'épreuve de commentaire exige une attention et un retour au texte fréquents et soutenus. Il est, bien sûr, légitime de renvoyer à l'amont et à l'aval, sans toutefois sombrer dans l'écueil de raconter l'œuvre entière : il faut absolument s'en tenir au passage en question. Les citations, destinées à éclairer le texte, ne doivent pas l'engloutir : il faut donc éviter qu'elles soient trop longues. Le maniement des termes techniques n'est acceptable que si ceux-ci « correspondent à une réalité » : *heterodiegetic narrator* sonne bien, mais encore faut-il savoir de quoi il retourne.

L'**introduction**, du latin *introducere* est destinée à amener le lecteur à l'intérieur du sujet (tel le personnage de Lockwood à *Wuthering Heights*), à situer le passage, sans cependant raconter l'histoire. Un bref résumé de l'œuvre pourrait constituer un premier point. Le choix des éléments destinés à éclairer le passage a toute son importance.

Quant au **développement**, la méthode linéaire, qui équivaut parfois à une absence de méthode, surtout dans le cas de textes longs, n'a pas la faveur des jurys : elle conduit souvent à une paraphrase du texte. Cependant, dans le cas de poèmes courts, où chaque mot signifie, la stratégie peut être différente ; il faut s'adapter au terrain à couvrir, c'est-à-dire au genre littéraire du texte en question. Rien n'interdit, même dans un texte en prose, de suivre le déroulement logique, pourvu que l'on prenne la peine d'annoncer (habilement) les différentes parties. Une approche linéaire peut compléter une approche synthétique. La « trinité sacrée » n'est pas toujours possible : les parties peuvent être plus ou moins nombreuses, pourvu qu'elles soient équilibrées. Il faut savoir ménager des transitions habiles entre chaque partie, en évitant les maladresses du genre : « in my second part, I will deal with... » Une courte phrase, témoin de la logique du raisonnement, devrait permettre d'enchaîner sur la suite. Une partie séparée sur le style est à proscrire : les remarques d'ordre stylistique doivent être intégrées au développement, et non rajoutées comme une cerise sur un gâteau. Que les candidats se le disent : aucune grille d'interprétation n'est favorisée. Le jury attend surtout cohérence et fermeté de pensée. Les plans de cours, voire les cours tout entiers, plaqués, sont fortement déconseillés. Ce qui importe est de voir comment fonctionne le texte et avec quels moyens stylistiques / linguistiques. Il faut savoir se battre avec lui, aller jusqu'au bout de l'argumentation. On attend surtout cohérence, capacité d'analyse, connaissances, prise en compte de la dimension de l'écriture, de l'importance des mots. Ce sont les mots qui produisent



les personnages et non l'inverse. Les candidats ont parfois tendance à faire du psychologisme, en évacuant précisément l'aspect du texte comme texte et en considérant les personnages comme des personnes vivantes.

La **conclusion** peut reprendre, sous forme de résumé ou de bilan, mais non de récapitulation hâtive et mal ficelée, les différentes parties traitées au cours du développement, pour laisser entrevoir la suite, suggérer l'après, relancer l'intérêt. C'est la conclusion qui laisse au lecteur la dernière impression (*last but not least*). Mieux vaut que cette impression soit favorable.

La rédaction en anglais doit être aussi soignée qu'en français. Là encore, les fautes de tous ordres pénalisent les candidats. Le niveau de langue a également son importance. On n'écrit pas comme on parle. En un mot, on appliquera à l'élaboration et à la rédaction du commentaire de texte les « règles » suggérées pour la dissertation, même si la langue diffère.

## 4. 2. Exemple de commentaire de texte de littérature

Nous avons choisi un passage clé de *Frankenstein*, roman écrit par Mary Shelley, qui avait alors dix-neuf ans, en 1817. Le roman se présente sous forme épistolaire, le voyageur Walton racontant ses aventures à sa sœur, restée en Angleterre. L'histoire est celle de Victor Frankenstein, un savant ambitieux, qui décide de fabriquer un être humain à partir de cadavres trouvés dans des charniers. L'entreprise l'absorbe entièrement, mais le résultat, loin de répondre à ses espoirs, est un monstre qu'il rejette aussitôt, instaurant le schéma des relations que sa créature connaîtra avec le reste de l'humanité. Tous les efforts du monstre pour s'intégrer au genre humain sont vains. Rejeté de tous, il décide alors de se venger sans pitié de son créateur, en tuant successivement ses proches. Le meurtre de la fiancée de Victor, Elizabeth, est une réponse directe à la promesse non tenue : Victor a mis en pièces la compagne réclamée par le monstre. La seconde partie du roman traite de la poursuite créateur / créature, qui se termine dans les eaux glacées du pôle où Victor finit par trouver la mort après avoir raconté sa terrible histoire à Walton, et où le monstre disparaît à jamais.

### Chapter 5

It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God! His yellow skin scarcely covered the work of the muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with the watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of

the room, and continued for a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to  
 20 sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the  
 bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain : I  
 slept, indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of  
 health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I  
 25 imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared  
 to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped  
 her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep  
 with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became  
 convulsed : when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the  
 window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the  
 30 curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened,  
 and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have  
 spoken, but I didn't hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and  
 rushed down the stairs. I took refuge in the courtyard belonging to the house which I inhabited;  
 where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation,  
 35 listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the  
 demoniacal corpse to which I had so miserably given life.

Oh! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with  
 animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was  
 ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing  
 40 such as even Dante could not have conceived.

Le passage choisi relate la naissance de la créature, l'effet produit sur Victor, qui détermine son attitude de rejet immédiat. On peut analyser l'extrait comme une parodie de mise au monde : une longue gestation, suivie de la naissance elle-même, catastrophique, et qui induit chez le « père » un désir de fuite, et, toujours dans un esprit de parodie, ce que l'on pourrait appeler une « dépression post-partum ».

Chapter V was first intended as the incipit of the novel as it is definitely the most crucial one : the birth of the monster.

I saw – with shut eyes but acute mental vision, – I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. (*Frankenstein*, the World's Classics, Introduction, 1831, 9).

*Frankenstein* is the product of an epiphany when Mary Shelley, under the influence of her conversations with Byron and Shelley, dreams her story. The dream finds an echo in Victor Frankenstein, who is, too, the prey of a revelation – “a light broke in upon me” – after many years of study and personal experiments. The creation of the literary object is reproduced in the fabrication of the monster, a terrifying literal object, born from Victor Frankenstein's imagination and toil : “*Frankenstein* can be read as the story of the experience of writing *Frankenstein*”. It is after a drawn-out two-year process of gestation that Victor gives birth to the creature, whereas Mary Shelley only needed the nine months of a normal pregnancy to write a text that had at first been contemplated as a mere tale : “At first I thought but of a few pages – of a short tale”, which grows, swells into a novel, like the creature itself with its superhuman, abnormal, excessive dimensions, the reflection of the hypertrophied, hubristic ego of its author. The

initial project – doesn't Victor say that originally the monster should have a human size? – is annihilated by the result. The artist has been betrayed by the actual realization of his work, hence his refusal to recognize it as his : Victor's refusal is an echo to Mary Shelley's publishing her "hideous progeny" first anonymously. However, and this is the main difference between the author of the book and the creator of the monster, when her strange unique book was published, she bid it "go forth and prosper", whereas Victor's main wish is to reduce to eternal silence a monster that should never have been born. Mary Shelley's astonishment in front of what she had produced turns into unfathomable excessive disgust in Victor when he is faced with the undesirable object of desire. Mary Shelley's hideous progeny is a monster which, despite her initial reluctance, she dares to show as a token, a monstium of her genius, whereas the creature, caught as it were in an etymological contradiction, a kind of impossible oxymoron (cf. "I am an abortion"), should have forever remained hidden.

### I – Process of gestation

*Frankenstein*, which should have started with chapter V : "on a dreary night of November" is a myth of birth. Had it started as it should have, the coincidence between the two beginnings, the monster's and the text's, would have been even more glaring : the monster enters life with the spark produced by his creator's instruments (the sexual metaphor has been repeatedly noted) and *Frankenstein* starts its own through Mary Shelley's pen. Creation and procreation, sexuality and textuality are closely intertwined. The text's enveloping narrative structure links it to the process of giving birth. The monster's narration is right in the middle of the book. Each narration includes another one in what Max Duperray calls "a life-giving metaphor". This time, the pregnancy is a success, that compensates for the recent loss of the Shelleys' first child, Mary dreaming some time before writing *Frankenstein* that she had brought him back to life. Be it about creation, production or resurrection, the novel is indeed a birth myth. The novel and the creature are caught in an anamorphic specular relation : the monster being but the literal excessive representation, a terrifying epitome of the literary object. These two "excessive" productions were both born from a visionary dream – the novel has something oneiric about it – induced by its author's personal literary experiences and her interest for the scientific discoveries of the time. Mary Shelley sees herself as an ideal recipient to external influences : "My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie". The vividness of the dream imposes itself upon its author, who reduces her role to that of a mere mediator, of the translator of her terrifying night visions; giving the contents the supremacy over the shape, or the shapelessness of her textual production : "Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos". Victor also insists on his role as a mere "blind and deaf" agent obeying a fatal force that dominates him – an epiphany – even before this force should be embodied in the monster (whose every visit to Frankenstein is like an apparition). During his two years' toil resulting in the monster's birth, Victor becomes the slave of a work he cannot but accomplish, which anticipates the pattern of the relationship between creator and creature. The author's/creator's

self-effacement appears as a paradoxical, even contradictory position which it is difficult to sustain : both Victor and Mary Shelley are astounded in front of the singular unicity of their respective works and express it in exclamations that betray their satisfaction : "How I, then a young girl, came to think of and dilate upon so very hideous an idea?" Even if, as she puts it herself, the author is but an imitator, the original idea, whatever its origin, is still singular. As for Victor, he is overwhelmed by pride in front of the exceptional character of his enterprise : "I, alone should be reserved to discover so astonishing a secret". The secret he proposes to discover is the fabrication of children, a prerogative that up to now had been that of women which he means to usurp in his unique excessive plan, risking harsh feminist criticism two hundred and a half centuries later. Unlike Mary Shelley, Victor has no model to work on, but man himself, since he is a real pioneer in the field, even if, as for Mary Shelley, his task consists in giving shape to shapeless substances found in charnel houses ("his baby is born from a tomb and not from a womb") to give birth to the "patchwork" creature, the reproduction of a text made of bits and pieces, of "pockets of digression", a true "patchword", an assembled body, the caricature of a new-born coming out of nowhere that should remain hidden from the world.

The creator needs absolute solitude to achieve his aim. Not unlike Basil Hall "the mad man in the attic", painting the tell-tale portrait, or the painter of the "Oval Portrait" who gives life to his picture by killing the model, Victor locks himself up in his laboratory, a room without a view, which resembles a woman's body, in an altogether fertile and sterile isolation, neglecting his family and the whole human community, substituting paternal solitary creation for sexual reproduction, and scientific research for emotional life. His laboratory is both womb and tomb, Victor is a creator, "nursing his secret" but also a vulgar "bodysnatcher". His devotion and his obstinacy – "one thought, one conception, one purpose" – totally engulf him in an enterprise of creation in which the pattern of an exclusive vampiric relationship develops "pre-partum" : "my cheek had grown pale". The monster gets created in toil and labour. Victor is the prey of a "nervous pregnancy" : "Every night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree". Victor's initial project – creating a being in his own image – gets deformed in this excessive gestation, which mirrors the monster himself, since, for practical reasons, the creator decides to stretch his monster, in a mocking reproduction of Mary Shelley's "stretched story". This over-stretched body is a convulsed, sick one, a parody of the human being that had initially been thought of as a model, a faithful echo to Mary Shelley's own judgment upon her embryonic work, revealing a lucidity Victor is unfortunately deprived of : "What terrified me will terrify others". Despite the bad omens and the growing disgust that accompany the period of gestation ("often did my human nature turn with loathing from my occupation"), Victor will carry out his pregnancy to the end, incapable of renouncing, but digging for himself the grave from which he has extracted the parts of his creature : as for Mary Wollstonecraft, the gift of life will cost him his own. Victor is condemned by the enterprise he has set in motion.

## II – The birth itself

Far from disappearing at the moment of birth – the catharsis doesn't seem to be working – Victor's pain and sufferings together with his esthetic disappointment, which prevails over the success of his scientific enterprise, turn into utter rejection in front of the result of two years of hard labour. Unable to foresee the effect his progeny can produce – Victor commits the sin of imprudence, later resumed when he misunderstands the monster's threats – though he has the rare privilege of being able to see it before his birth, Victor withdraws in terror. Horror seems to be born from motion. On becoming alive, the sleeping beauty turns into beast. The esthetic perfection ("his limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful") is negated by the result Victor has been unable to foresee. Struck with infantile terror – "Words cannot express" – the creator, thus enacting his own creator's prophetic introduction, spontaneously reifies a creature that is not human : a disfigured figure, "monstre inmontrable", a living dead, a mummy, the monster is "called names", "comme pour pallier l'innomable". The object of desire that derides the very desire will forever remain undesirable. The monster is enormous, out of proportions, excessive. Victor has not succeeded in making a coherent whole from "bodily shreds and patches". The monster remains a fragmented body "a deformed and abortive creation", as Victor prophetically says about his studies in natural history. In his farewell speech to Walton, the monster declares : "I am an abortion" the corollary of his death sentence that is an echo to his life sentence : "(he) called me into being".

## III – Post-partum depression

The monster's birth triggers a process of reversal. The dream becomes a nightmare. The in- or super-human desire, is negated in its very realization. The monster remains an abject object of desire, an impossible object of love. When the monster is born, the epiphany is reversed, the revealing light dies with the monster entering life. Victor, the prey of a violent post-partum depression, rejects him, condemning him to eternal solitude – "deep, death-like solitude", to utter exclusion from the chain of beings, setting the paradigmatic pattern of his relation with the rest of the human community. The monster is "one too many". Victor flees from the outstretched hand, seen as a sign of aggressiveness : "I rushed out of the room". His literal flight is echoed in the following dream, a climactic realization of the oneiric metaphors that recur throughout the novel. An inverted "remake" of Prince Charming, Victor gives the sleeping beauty some mortiferous kisses, transforming her into his mother's corpse ("a hideous corpse"). Instead of taking him away from the monster, thus performing its cathartic function, the dream takes him back to it through the figure of the mother, of the "mummy" (in its double meaning). The mother's dead body is the monster's before Victor gives it life : the prey of worms. The refuge of the mother's womb or of her substitute's lips becomes terrifying : the dream is both incestuous and premonitory. It is actually when Victor becomes the father of an unnatural son that he, in turn, wants to become his dead mother's unnatural child. The awful dream is no more a catharsis or a refuge than the birth has been a delivery : Victor is trapped by the creature. His dream's progeny – a decomposing child-mother – is as hideous as the monster he has created. Victor refuses to take responsibility for the child he

has made and gives it up as soon as it is born. William's murder – there is an excessive number of Williams in Mary Shelley's life – is the direct answer of an illegitimate child against the child who bears his father's name of which he himself will always be deprived. Mary Shelley seems to have felt rejected by her own father "who steamrolled over his daughter's sensibilities". She also initially refuses to acknowledge her work, and it is only in 1823 that her readers will learn the identity of the author of this "hideous progeny": only the dedication to Godwin was an indication, a revealing screen, proving the mother-daughter's ambiguous relationship, refusing too cumbersome a progeny, but handing it over to her father as a gift. The narrative structure plays the part of a screen, both hiding and revealing the woman who writes, "averse to bring herself forward in print". Unlike Victor, Mary Shelley will however "recover" her work to adopt it a few years later. The author bids her work "go forth and prosper", a blessing that finds its counterpart in curses and abuse from Victor. Mary Shelley's affection for her novel can be explained by the fact that positive associations accompanied its birth: "it was the offspring of happy days". We are far from the anxieties presiding at the monster's gestation. Victor condemns his creature to death as soon as it comes to a life that he hopes won't last: "he would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade; that this thing, which had received such imperfect animation, would subside into dead matter; and he might sleep in the belief that the silence of the grave would quench forever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life". He will be as obstinate in his wish to destroy it as he had been in the desire to give it birth: the monster must die because it has dared to live. By giving life, Victor has started a process of mutual annihilation. He feels he has a divine as well as scientific mission. Pretending he wants to relieve humanity of an in-human creature he has himself imposed upon it, he satisfies his own desire of terminating a life he took so many pains to create. But even in death, the monster escapes him, since he survives Victor and even his end is not contained in the text, which has no real conclusion. Christine Berthin says there is no final vision of the monster. Fire presided at its birth and will also preside at its death (his last monologue is pregnant with "linguistic harbingers of final destruction"), which is a spectacular oxymoronic death where fire and ice fuse in an echo and repetition of his creator's promethean quest.

### Conclusion

If the monster disappears in the Pole's icy waters, wishing to leave no trace of his excessive unhappy existence, his words will however remain, thanks to Walton, Victor's "exécuteur testamentaire". The "monster-text" does survive its creator it escapes (Mary Shelley's two heroes are more famous than she), going on proliferating in various forms.

The failure that has crowned Victor's effort turns into a real success for a book that has been criticized as chaotic, excessive, anarchic, a mixture of various literary genres, of intertextual references, of too many possible meanings, "a deformed book", "a literary miscarriage", say Gilbert and Gubar, denouncing Victor's solitary masculine creation, the result of which could only be a monster. How then could one justify the monstrosity of a text written by a woman? Should

one conclude that literary production must be reserved to men and that every transgression will be condemned, whereas procreation is women's exclusive field? Which is actually what Mary Shelley seems to be saying, who grants her masculine heroes the privilege of studying and her heroines that of procreating; unless, as Chritine Berthin rightly puts it, monstrosity may lie in women's exclusion from the field of writing, which is confirmed by *Frankenstein's* enduring success.

## 5. La composition de linguistique

---

### **Journal officiel**

3° Composition de linguistique.

Cette épreuve prend appui sur un support textuel unique en langue anglaise. Elle est destinée à apprécier les connaissances des candidats dans les deux domaines ci-après :

a) Phonologie : le candidat doit répondre, en anglais, à une série de questions, et, notamment, expliciter, en anglais, certaines règles fondamentales ;

b) Grammaire : le candidat doit expliciter, en français, trois points de grammaire soulignés dans le texte et répondre, en français, à une question de portée générale.

Cette épreuve s'appuie sur une courte bibliographie et peut porter sur un programme (durée : six heures ; coefficient 1).

La « composition de linguistique » est obligatoire pour tous les candidats et elle prend appui sur un texte unique en langue anglaise. Elle vise à évaluer les candidats dans deux domaines :

a) la grammaire (en **français**)

b) la phonologie (en **anglais**).

Pour la partie grammaticale, trois points de grammaire sont soulignés dans le texte et une question de portée générale est posée. Les candidats doivent répondre en français. Pour la phonologie, il est demandé de répondre, en anglais, à une série de questions ; les candidats doivent être notamment capables d'expliquer certaines règles fondamentales.

L'on peut supposer que la note globale se décompose en un tiers pour la phonologie (soit 6 ou 7 sur 20) et deux tiers pour la linguistique (soit 14 ou 13 sur 20). L'ensemble de la « composition de linguistique » (grammaire + phonologie) est affecté du coefficient 1, tout comme la dissertation en français et le commentaire en anglais.

Cette épreuve suppose un important travail en amont. Il est indispensable de commencer à se préparer bien avant l'année du concours, en lisant des ouvrages de linguistique et grammaire.

Les candidats ont 6 heures pour traiter toutes les questions de phonologie et de grammaire / linguistique, ce qui est relativement peu. Il est donc essentiel d'être prêt le jour de l'écrit, c'est-à-dire de maîtriser la théorie / les théories et d'avoir une certaine pratique en la matière (devoirs sur table ou faits chez soi).

### **5. 1. Comment se préparer à la composition de linguistique ?**

#### **5. 1. 1. L'épreuve de grammaire / linguistique**

Voici quelques conseils pour se préparer à cette épreuve :

– ne pas passer trop de temps à rédiger son brouillon. Pour cette épreuve il vaut mieux commencer la rédaction le plus tôt possible. Rappelons que le jury a



pour consigne de ne pas lire les brouillons et que très souvent les surveillants de salle les jettent. C'est dire l'importance accordée à la capacité de gérer son temps ;

- inutile d'écrire une introduction : passer directement à l'étude du fait linguistique ou de la question posée ;

- pour les trois points de grammaire soulignés : commencer par la description des formes à étudier (étiquetage, décomposition, ordre des mots, forme phonique...) et poser rapidement une problématique (opposition de deux formes, problème de la valeur en contexte...). Proposer ensuite une analyse détaillée en contexte en fonction d'un éclairage linguistique bien assimilé. Ne pas oublier de faire des manipulations (c'est-à-dire des comparaisons entre plusieurs formes concurrentes : que se passerait-il si on remplaçait X par Y ?). Ces manipulations peuvent être proposées à tout moment. Lorsqu'on compare avec une forme erronée, il convient de le signaler à l'aide d'un astérisque (\**He wanted going home*).

- la question générale : elle peut porter sur une forme grammaticale (par exemple, l'étude de WILL, de WH-, de HAVE + V-EN...) ou sur une catégorie sémantique (les relatives, l'interrogation, les adjectifs...) Si elle porte sur une forme grammaticale, il faut d'abord classer les occurrences selon les effets de sens ou suivant la catégorie grammaticale (par exemple, pour *that* : relatif, démonstratif, conjonction...). Puis analyser un ou plusieurs énoncés choisis dans le texte (sans oublier les manipulations et en essayant, de préférence, de voir si l'on peut trouver une valeur fondamentale à cette forme grammaticale). Si la question porte sur une catégorie grammaticale, recenser les formes et les occurrences, les regrouper, ne pas oublier certains points importants (par exemple, pour une question sur la détermination nominale, ne pas se contenter de parler de l'article zéro, de A et de THE). Puis proposer une analyse des diverses formes grammaticales, en comparant avec les formes concurrentes du texte.

Rappelons que tous les points de vue théoriques sont acceptés par le jury et que les candidats sont jugés sur leur réflexion personnelle, leur finesse d'analyse en contexte, leur capacité à s'émanciper d'un cours appris par cœur. L'erreur la plus grave, en linguistique comme pour toutes les disciplines, consiste à plaquer des idées, en oubliant le texte et en se référant trop souvent à des exemples pris hors du texte à étudier. Toutefois, bien avant la maîtrise de connaissances théoriques, celle de la grammaire de base est un pré-requis.

### 5. 1. 2. L'épreuve de phonologie

L'introduction de la phonologie de l'anglais dans un concours comme l'agrégation répond à un besoin pressant de meilleure préparation à l'oral et à son enseignement. Il n'est pas rare de rencontrer de brillants étudiants d'anglais capables de jongler avec les concepts les plus abstraits de la critique littéraire et faisant pourtant preuve d'une ignorance totale à l'égard de cette langue dans sa manifestation orale. Certains enseignants, qui n'ont eu aucune formation dans ce domaine, traitent la dimension orale de l'anglais comme une *terra incognita* alors que de nombreux ouvrages de référence (anciens et récents) permettent de cerner de façon précise les caractéristiques de la prononciation de l'anglais, y compris dans sa dimension sociologique et géographique. Il faut donc souhaiter que les

candidats au concours complètent leur formation dans ce domaine (voir la bibliographie). Même si leur prononciation est satisfaisante, ils découvriront de nombreux faits et des généralisations leur permettant de s'améliorer et de mieux comprendre et expliquer le fonctionnement de l'anglais.

Logiquement, l'épreuve de phonologie à l'agrégation vise à vérifier que les candidats ont une connaissance générale de la prononciation de l'anglais fournissant aux futurs enseignants les outils de base pour une pédagogie efficace dans le secondaire et le supérieur. Dans la mesure où bon nombre d'agrégés sont appelés à enseigner dans le supérieur, il faut également espérer que cet enseignement de la phonologie offrira des concepts et des méthodes qui puissent sous-tendre un début de recherche dans le domaine en question.

À travers les rapports faits par les correcteurs à l'agrégation et les débats qui ont lieu entre linguistes, il se dégage un consensus autour des connaissances que doit avoir un candidat. Nous les résumons ci-dessous.

### **Les candidats devront être capables**

- d'appliquer à l'anglais les concepts de base de la phonologie classique (phonème, allophone, distribution phonotactique, neutralisation, etc.) ;
- de faire une transcription phonémique de mots ou de passages, et de bien saisir la distinction entre une transcription phonémique et une transcription allophonique ;
- d'explicitier les grandes différences entre graphie et prononciation non seulement au niveau du mot mais aussi en ce qui concerne les représentations conventionnelles de l'oral à l'écrit (par exemple, dialogues dans des romans) ;
- de classer les sons de l'anglais en termes articulatoires dans un cadre phonétique classique comme celui de l'Association Phonétique Internationale ;
- d'expliquer la formation phonologique des flexions grammaticales (Singulier / Pluriel, Possessif, Passé / Présent / Participe Passé, etc.) ;
- d'expliquer les grands principes de l'accentuation des mots de l'anglais à partir de leur classification syntaxique et de leur structure phonologique et morphologique ;
- de maîtriser les principes de base du rythme, de l'accentuation et de l'intonation et de pouvoir l'appliquer à des énoncés en contexte. Donc de façon concomitante, d'expliquer l'apparition de formes fortes et faibles à partir de facteurs rythmiques, syntactico-sémantiques, pragmatiques et énonciatifs ;
- de comprendre comment les variétés de l'anglais peuvent différer sur le plan phonologique. En particulier, tout étudiant devrait être capable de commenter les grandes différences structurales entre les deux accents de référence que sont la *Received Pronunciation* (RP ou *BBC English*) et le *General American* (GA ou *Network English*). En pratique, les correcteurs reconnaissent qu'il est difficile de maîtriser plusieurs variétés de l'anglais et une connaissance approfondie de la RP (qui est décrite dans les ouvrages de référence français) permet aux candidats d'obtenir de bons résultats ;
- d'expliquer les principales différences entre la prononciation du français et celle de l'anglais.

Une des difficultés majeures pour les étudiants réside dans le travail à partir d'un texte écrit. Dans un monde idéal, il serait intéressant de faire travailler les étudiants sur des documents sonores mais la mise en œuvre d'une telle épreuve serait si lourde qu'elle n'est guère envisageable. En tout état de cause, une réflexion même à partir d'un texte écrit permet de tester les connaissances qu'ont les candidats des structures phoniques de l'anglais.

Lorsque les candidats s'interrogent sur la prononciation d'un texte, il faut l'imaginer lu à haute voix. On a donc affaire à de l'écrit oralisé et, par voie de conséquence, à une langue relativement soutenue. Il faut cependant noter que les textes choisis contiennent le plus souvent des dialogues et on traitera ces dialogues comme des représentations écrites de l'oral spontané que l'on essaiera de cerner aussi précisément que possible. Par ailleurs, de nombreux candidats ont l'impression que, dans une langue soutenue, on prononce les mots les uns après les autres sans les réductions ou les assimilations qui sont typiques de la conversation ordinaire. Rien n'est plus faux. Tout enregistrement de roman ou de pièce de théâtre démontre que les locuteurs appliquent automatiquement les règles rythmiques de base de l'anglais, même si les réductions et les assimilations n'y sont pas aussi extrêmes que dans certains dialogues familiers de la vie quotidienne.

Un autre point délicat dont les examinateurs sont bien conscients est que les textes s'enracinent souvent dans une réalité socio-géographique qui n'est pas celle des locuteurs de la RP ou du GA. Néanmoins, si l'on conçoit ces textes sous leur forme oralisée, il est clair qu'ils peuvent être lus par un locuteur de la RP ou du GA et que de nombreux lecteurs expérimentés ne sont pas forcément capables d'imiter les accents des personnages représentés dans les textes. Ainsi, le texte que nous allons analyser dans cette épreuve-type est clairement américain mais on peut très bien l'imaginer lu par un locuteur britannique parlant la RP. C'est ce que nous ferons dans nos réponses ci-dessous et dans nos transcriptions qui reflèteront dans l'ensemble un accent RP. Néanmoins, le passage transcrit sera aussi fourni en GA et nous incluons quelques questions qui portent sur la comparaison entre la RP et le GA. Nous explicitons les grands principes de la transcription dans « La transcription phonétique de l'anglais : problèmes théoriques et pratiques » (voir en fin de volume).

Nous passerons directement aux questions sur le texte mais l'étudiant trouvera dans l'annexe quelques indications bibliographiques. La préférence des examinateurs à l'agrégation semble se porter sur la transcription, l'accentuation des mots et des énoncés, l'intonation et les correspondances entre graphie et phonologie. Nous avons suivi ce modèle en élargissant légèrement l'éventail des questions pour permettre à l'étudiant d'avoir une préparation aussi complète que possible. L'épreuve ci-dessous comporte dix questions. Pour chaque question, nous avons fourni une réponse rapide (*brief answer*) correspondant approximativement au temps disponible pour la phonologie. Nous offrons ensuite une réponse plus approfondie (*elaboration*) qui motive ou précise la réponse synthétique. Le lecteur dérouté par les questions et les concepts utilisés ci-dessous doit se reporter aux ouvrages de référence cités dans la bibliographie.

## 5. 2. Exemple de sujet traité (grammaire + phonologie)

Twenty-five minutes brought us to the Bryson Tower, a white stucco palace with fretted lanterns in the forecourt and tall date-palms. The entrance was in an L, up marble steps, through a Moorish archway, and over a lobby that was too big and a carpet that was too blue. Blue Ali Baba oil jars were dotted around, big enough to keep tigers in. There was a desk and a night clerk with one of those moustaches that get stuck under your finger-nail.

Degarmo lunged past the desk towards an open elevator beside which a tired old man sat on a stool waiting for a customer. The clerk snapped at Degarmo's back like a terrier.

'One moment, please. Whom did you wish to see?'

Degarmo spun on his heel and looked at me wonderingly. 'Did he say "whom"?''

'Yeah, but don't hit him,' I said. 'There is such a word.'

Degarmo licked his lips. 'I knew there was,' he said. 'I often wondered where they kept it. Look, buddy,' he said to the clerk, 'we want up seven-sixteen. Any objections?'

'Certainly I have,' the clerk said coldly. 'We don't announce guests at' – he lifted his arm and turned it neatly to look at the narrow oblong watch on the inside of his wrist – 'at twenty-three minutes past four in the morning.'

'That's what I thought,' Degarmo said. 'So I wasn't going to bother you. You get the idea?' He took his shield out of his pocket and held it so that the light glinted on the gold and the blue enamel. 'I'm a police lieutenant.'

The clerk shrugged. 'Very well. I hope there isn't going to be any trouble. I'd better announce you then. What names?'

'Lieutenant Degarmo and Mr Marlowe.'

'Apartment 716. That will be Miss Fromsett. One moment.'

He went behind a glass screen and we heard him talking on the phone after a longish pause. He came back and nodded.

'Miss Fromsett is in. She will receive you.'

'That's certainly a load off my mind,' Degarmo said. 'And don't bother to call your house-keeper and send him up to the scatter. I'm allergic to house-peepers.'

The clerk gave a small cold smile and we got into the elevator.

The seventh floor was cool and quiet. The corridor seemed a mile long. We came at last to a door with 716 on it in gilt numbers in a circle of gilt leaves. There was an ivory button beside the door. Degarmo pushed it and chimes rang inside the door and it was opened.

Miss Fromsett wore a quilted blue robe over her pyjamas. On her feet were small tufted slippers with high heels. Her dark hair was fluffed out engagingly and the cold cream had been wiped from her face and just enough make-up applied.

We went past her into a rather narrow room with several handsome oval mirrors and grey period furniture upholstered in blue damask. It didn't look like apartment-house furniture. She sat down on a slender love seat and leaned back and waited calmly for somebody to say something.

I said: 'This is Lieutenant Degarmo of the Bay City police. We're looking for Kingsley. He's not at his house. We thought you might be able to give us an idea where to find him.'

She spoke to me without looking at me. 'Is it that urgent?'

'Yes. Something has happened.'

'What has happened?'

Degarmo said bluntly: 'We just want to know where Kingsley is, sister. We don't have time to build up a scene.'

Raymond Chandler, *The Lady in the Lake*, 1943.

### Analyse linguistique

1. Le candidat analysera les segments du texte indiqués ci-après par un soulignage.

– (ligne 22) *That will be Miss Fromsett* et (ligne 25) *She will receive you.*

– (ligne 23) *He went behind a glass screen and we heard him talking on the phone [...]*

– (ligne 40) *Is it that urgent?*

2. À partir d'exemples choisis dans l'ensemble du texte, le candidat traitera la question suivante :

– Les mots en WH–

Aussi bien pour l'analyse des segments soulignés que pour le traitement de la question, le candidat fondera son argumentation sur une étude précise de formes tirées du texte. Il procédera, à partir de ces formes, à toutes les manipulations et comparaisons jugées utiles, en se référant à leur contexte.

### Analyse phonologique

**Question 1.** Give a phonemic transcription of the text from the beginning of the text (“Twenty minutes...” ) to “... under your finger-nail” (l. 5).

**Question 2.** Give a phonemic transcription of the word *engagingly* (l. 33) and explain its stress contour.

**Question 3.** Transcribe the word *house-peeker* (l. 26-27) phonemically and explain its stress contour.

**Question 4.** Comment on the main differences between the RP and the GA pronunciations of the following words : *lieutenant, clerk, glass, dotted*.

**Question 5.** Transcribe phonemically the words *heels* and *licked*, and explain the realisations of the plural and the past in these forms.

**Question 6.** Explain the correspondences between the letter ‘g’ and its phonological values in the following words used in this text : *big, go, engaging, gilt, give, thought*.

**Question 7.** Explain the relationship between the spelling of the letter ‘i’ and its pronunciation in the following examples : *beside, police, quilted, waiting*.

**Question 8.** Consider the RP pronunciation of the word *cool* (l. 29) and explain how different its pronunciation is from a typical pronunciation of this word when used as a borrowing in French.

**Question 9.** Transcribe the utterance *Whom did you wish to see?* (l. 8) and explain its stress and intonation contour.

**Question 10.** Transcribe the utterance *Is it that urgent?* (l. 40) and explain its stress and intonation contour.

### 5. 2. 1. Analyse linguistique : proposition de corrigé

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de traiter en détail, dans le texte de Raymond Chandler donné au concours en 1998 (avec rapport que nous avons nous-même rédigé), deux des questions soulignées ainsi que la question de portée générale. La troisième question soulignée sera traitée de façon plus succincte. Il est évident qu'il n'est pas demandé aux candidats de répondre de façon aussi exhaustive aux questions que nous le faisons ici, car ils ne disposent pas du même temps ni des mêmes conditions de rédaction.

### 5. 2. 1. a. Les questions soulignées

Pour les questions soulignées, le candidat doit être capable de déterminer quelle est la problématique sous-jacente.

**1<sup>er</sup> point de grammaire souligné :** *That will be Miss Fromsett* et *She will receive you.*

Nous avons ici un problème classique de comparaison entre deux utilisations très différentes d'une même forme. Il était demandé d'étudier les différences et les points communs entre ces deux emplois.

Il était possible de commencer par une introduction très rapide sur le rôle des modaux (commentaire sur la relation sujet / prédicat...).

Dans un premier temps, les deux énoncés à étudier donnent lieu à deux interprétations différentes :

#### 1. *That will be Miss Fromsett*

L'interprétation est ici épistémique. L'énoncé témoigne du cheminement déductif de l'énonciateur (glose : « comme il s'agit de l'appartement 716, c'est Miss Fromsett »). On peut aussi parler de nécessité logique dans ce cas (glose : « logiquement, ça ne peut être que comme ça » ou « logiquement, ça ne peut pas ne pas être comme ça »).

Avec l'emploi épistémique des modaux nous voyons le travail mental de l'énonciateur (par opposition à la focalisation sur le sujet grammatical que l'on rencontre avec l'emploi radical).

Comparaison avec MUST : *That must be Miss Fromsett*. Une différence de degré dans la probabilité existe entre les deux énoncés : alors que *that must be Miss Fromsett* exprime du très probable, *that will be Miss Fromsett* exprime une plus grande certitude de la part de l'énonciateur ; ce dernier est (quasiment) certain de ce qu'il avance. On peut suggérer qu'avec MUST le cheminement mental qui mène à l'énonciation de *that / be Miss Fromsett* est plus long qu'avec WILL ; avec MUST on imagine davantage que l'énonciateur a dû penser à (et sous-peser) un certain nombre d'arguments pour arriver à *That must be Miss Fromsett*. Avec MUST, la vérification peut faire défaut. MUST témoigne donc d'un travail d'évaluation, de réflexion ; avec ce modal, les chances de non-validation sont donc moins exclues qu'avec WILL.

Inversement, l'énonciation de *That will be Miss Fromsett* semble plus directe et spontanée. À rattacher peut-être au WILL de projection dans l'avenir (spontanéité + certitude). À l'aide de WILL, l'énonciateur fait davantage part de connaissances factuelles, alors qu'avec MUST la déduction peut être d'ordre purement logique.

Le recours à la notion de futur semble peu pertinente ici, bien que l'on puisse arguer que la vérification de *that / be Miss Fromsett* se fera dans l'avenir très proche.

Comparaison rapide avec *That is Miss Fromsett* : assertion pure par rapport à l'extralinguistique ; *That will be...* est plus poli car plus détaché du réel.

Dans ce contexte, THAT bloque toute interprétation de volonté. THAT et WILL fonctionnent de pair : tous deux reposent sur un acquis de connaissance et sont associés pour permettre une identification du prédicat (avec l'appui de BE).

## 2. *She will receive you*

Interprétation sémantique : WILL est proche de *be willing* ici, ce qui s'exprime à l'aide de *bien vouloir* en français plutôt que de *vouloir* tout court. De nombreux candidats ont parlé de WILL de volonté ici, mais l'étiquette ne convient pas strictement : on ne peut pas dire que Miss Fromsett veut recevoir les deux personnages. Il s'agit plus d'acceptation de faire quelque chose que de stricte volonté. Il faut reconnaître toutefois que ces deux champs sémantiques possèdent un territoire commun. La valeur attribuable à ce WILL le rendait non contractable en 'LL.

*She will receive you* pouvait être analysé comme du style indirect (translation de "*I will receive them*"), mais pas obligatoirement ; l'énonciateur a aussi pu interpréter les propos de Miss Fromsett en les rapportant.

On ne pourrait pas traduire cet emploi de WILL par un futur en français (*Elle veut bien vous recevoir* et non *Elle vous recevra*). L'adjonction d'un circonstant temporel changerait l'interprétation de ce WILL : *She will (She'll) receive you in five minutes* correspondrait davantage à la projection de la réalisation de l'événement et se traduirait par un futur (*Elle vous recevra dans cinq minutes*).

L'interprétation sémantique de ce WILL fait que nous pouvons parler d'emploi radical, dans la mesure où l'énonciateur s'intéresse ici au sujet grammatical, et plus précisément à son bon vouloir ; c'est le sujet qui veut bien qu'il y ait réalisation du prédicat *receive you*. On pouvait préciser qu'on a affaire ici à un emploi dynamique, au sens où la réalisation du prédicat dépend, provient directement de S. On pouvait aussi parler de relation d'inhérence entre prédicat et sujet ici (puisque P dépend directement du bon vouloir de S).

D'un point de vue temporel, la réalisation de la relation S / P est projetée dans l'avenir (le texte-après nous montre d'ailleurs qu'elle sera réalisée), mais elle est présentée avant tout comme la conséquence du bon vouloir du sujet grammatical.

Au-delà de l'interprétation que l'on peut proposer d'un modal (emploi épistémique ou emploi radical), l'on peut se demander s'il n'est pas possible de trouver un point commun (une valeur invariante / fondamentale) à chacun des modaux de la langue anglaise et donc à WILL. Il existe plusieurs hypothèses concernant la valeur invariante de WILL : nécessité logique / conséquence nécessaire objective (qui existe en dehors de l'énonciateur) / relation de congruence ou de compatibilité entre sujet et prédicat (rien ne s'oppose à la réalisation de S/P, car elle est évidente ou car S veut bien réaliser P) / orientation vers la prédication (vérification à venir ou renvoi à l'avenir). Toutes sont acceptables, à condition de faire l'objet d'une réelle démonstration qui repose sur une exploitation du texte.

**2<sup>e</sup> point de grammaire souligné :** *He went behind a glass screen and we heard him talking on the phone after a longish pause. He came back and nodded.*

Nous proposerons ici quelques pistes de réflexion :

– problème de phrase complexe car deux propositions sont reliées entre elles : *we heard [something]* et *talking on the phone after a longish pause*. La première

est une proposition matrice dans laquelle vient s'enchâsser une proposition subordonnée à valeur nominale (*him talking on the phone...*), COD du verbe de la matrice. Valeur nominale car proposition remplaçable par un nom. C'est -ING qui permet de nominaliser l'ensemble sur lequel il porte (*talk on the phone after a longish pause*).

V-ING étant a-temporel, il a besoin d'un autre verbe qui porte la marque du temps (ici *heard*) et qui lui donne sa valeur temporelle. V-ING signale ainsi fondamentalement une dépendance vis-à-vis d'un autre segment.

– double rôle de -ING ici : donne un statut nominal à un prédicat et est marqueur de subordination, sans pour autant être une conjonction de subordination.

*We heard him talking...* : proposition à deux sujets (que l'on oppose aux propositions à équi-sujet) : l'agent de *hear* est différent de celui de *talk*.

– -ING propose plusieurs degrés de nominalisation selon le contexte. *Talking* est précédé du pronom personnel complément *him* et non d'un déterminant possessif (*his*). *His* agrammatical ici, les verbes de perception n'acceptant pas la construction dét. possessif + V-ING (\**We heard his talking on the phone...*).

– avec *him* + V-ING, degré de nominalisation moins élevé qu'avec *his* + V-ING (cf. test de l'adverbe / adjectif *him almost talking* vs *his constant talking*). Gradient qui va d'un V-ING verbal à un V-ING complètement nominal.

– statut de *him* : appartient-il à la matrice ou à la subordonnée ? Les deux solutions peuvent être retenues, mais il faut argumenter. Il existe une solution intermédiaire qui consiste à considérer *him* comme un élément-charnière dans la phrase, comme le point de jonction entre les deux propositions : il est à la fois COD de *heard* et sujet de *talk*.

– également possible d'analyser l'énoncé comme : *we heard him who was talking* (certes a-grammatical) ou *we heard him and he was talking* (coalescence des deux coordonnées).

– au-delà des problèmes de syntaxe, il faut envisager l'opposition : verbe de perception + base verbale ≠ verbe de perception + V-ING : *we heard him talk* / *we heard him talking on the phone*. La base verbale, *talk* : simple complémentation notionnelle ≠ V-ING = commentaire, de type aspectuel. Dans ce cas, V-ING s'interprète comme une forme tronquée de BE + -ING (gloses : *we heard him – he was talking on the phone* ou *we heard something : he was talking on the phone*). Le segment *talking on the phone* signale du déjà repéré : par rapport à un moment de perception précis exprimé par *heard*, *he / talk on the phone* avait déjà une antériorité. Justification : comme l'employé a dit *I'd better announce you* (= je vais lui parler au téléphone), *one moment* (= le temps que je lui parle au téléphone) et que les deux personnages voient l'employé en train de téléphoner (il reste visible derrière la paroi de verre [*a glass screen*]), on peut légitimement affirmer que *he / talk on the phone* est nettement attendu, voire a déjà été introduit. *After a longish pause* confirme l'attente de la prise de parole par le veilleur de nuit.

– autre opposition envisageable : *heard* ≠ *could hear*, mais moins importante. Prétérit simple : successivité des procès, *he went / we heard / he came back and nodded*. Avec *could hear* : commentaire sur le sujet grammatical (orientation-sujet de l'énoncé). Opposition : interprétation dynamique du procès (*heard*) ≠



interprétation / perception statique (*could hear* : de là où se trouvaient les personnages tout le monde aurait pu entendre le veilleur de nuit parler).

### 3<sup>e</sup> point de grammaire souligné : *Is it that urgent?*

En surface, le terme souligné, THAT, est utilisé en tant qu'adverbe, dans la mesure où il modifie un adjectif, *urgent*. Les adverbes sont des outils qui ne peuvent exister par eux-mêmes ; ils ont besoin d'une cible qui ne soit pas un nom. Le mot « adverbe » (litt. = mot ajouté) incorpore l'idée d'adjonction tout comme « adjectif », ce dernier ayant toutefois pour cible exclusive le nom.

On peut retracer l'origine fondamentalement démonstrative de cet emploi particulier de THAT, à partir de la paraphrase : *Is it as urgent as (all) that?*, où THAT est bien un démonstratif. Miss fromsett, à l'aide de ce THAT, renvoie à la situation précédemment décrite (réveil à 4 heures du matin, présentation du policier, recherche de Kingsley...). THAT adverbial ne serait en fait qu'un réemploi adverbial du pronom démonstratif. Les structures THAT + adjectif seraient le produit d'un compactage du type as + adj. as that (autre exemple *It was that big / It was as big as that*).

THAT adverbial possède un sémantisme faible contrairement notamment aux adverbes en -ly (*slowly, beautifully, extremely*) ou à d'autres adverbes comparables (*pretty, rather*). Il ne s'est pas construit à partir du lexique. Il exprime plus précisément dans ce contexte un degré ; il signale qu'un degré élevé a été atteint. Avec THAT adverbial le degré atteint est assez précis (comme dans *Don't drive that fast* ; comme en français *si + adj. + que ça / à ce point*) et repose sur du déjà dit ou du déjà repéré. Ici le personnage, Miss Fromsett, prend appui à la fois sur ce qu'elle entend et ce qu'elle voit pour pouvoir affirmer qu'il existe un très haut degré d'urgence, tout au moins pour ses deux visiteurs. Sa question permet de remettre en cause ce très haut degré.

Si l'on supprime THAT, *Is it urgent?*, la question porte sur l'absence ou la présence d'urgence, alors qu'il est acquis au vu de la situation (réveiller une demoiselle à quatre heures du matin) qu'il y a urgence. La simple question *Is it urgent?* serait alors incongrue.

On voit ainsi que THAT joue un rôle très important dans cette phrase ; il est au cœur de l'interrogation ; il en change complètement la nature. La question est focalisée sur THAT, qui est d'ailleurs accentué dans la phrase (THAT adverbial est toujours prononcé dans sa forme pleine).

THAT ≠ SO. À l'affirmative on aurait volontiers SO : *it is so urgent*, plutôt que THAT : *It is that urgent* (acceptable dans un contexte de reprise). Inversement, SO passerait mal dans notre contexte : *?Is it so urgent?* THAT adverbial suppose un lien explicite vers l'avant (vers du déjà dit ou du déjà repéré) combiné à l'expression d'un degré précis, ce qui le rend préférable à SO dans notre exemple et qui justifie qu'on le rencontre surtout dans des contextes négatifs et interrogatifs (avec le plus souvent une remise en cause de ce qui vient d'être dit ou vu).

Inversement, THAT n'est pas utilisé comme simple intensifieur (sans ce renvoi explicite vers l'avant), sauf en anglais dialectal (*She's that clever / I'm that tired*), mais cet emploi est critiqué par les puristes.

Dans notre énoncé, THIS (*Is it this urgent?*) était peu envisageable, car THIS adverbial est le plus souvent associé à un geste concret dans l'extralinguistique. Avec THIS adverbial l'énonciateur définit une hauteur, une taille (domaine de la monstration), alors que THAT suppose un commentaire sur quelque chose d'acquis, ~~comme dans *I'm not that tired / It wasn't that big / Is it that urgent?*~~ (domaine de la parole, voire de la démonstration).

En d'autres termes, alors qu'avec THIS on est en cours de définition (on est dans le non-clos), avec THAT on est au-delà de ce processus de définition (on est dans le clos). Cette opposition est applicable au micro-système THIS / THAT en général, quelle que soit son interprétation de surface (adverbiale ou démonstrative). D'autre part, avec THAT l'énonciateur tient compte des connaissances et des remarques ou agissements du co-énonciateur. L'urgence dans notre contexte est tout d'abord celle des autres, comme en témoigne la paraphrase : *Is it as urgent as you seem to think?* Nous avons ainsi à l'aide de ce THAT une référence aux co-énonciateurs et une mise à distance par rapport à leur comportement.

### 5. 2. 1. b. La question de portée générale : les mots en WH-

#### a. Repérage et description des formes

Le choix d'étudier les opérateurs en WH- est fortement suggéré par le texte lui-même, cf. l. 9 'Did he say "whom"? [...] I knew there was [such a word] [...] I often wondered where they kept it'. Le personnage Degarmo fait preuve d'un questionnement d'ordre métalinguistique : il s'interroge sur la place et la rareté du mot WHOM dans la langue anglaise. Il n'est pas surprenant de trouver un certain nombre de mots en WH- dans le cadre d'une enquête policière.

Le texte ne présente que huit occurrences de termes en WH- mais chacune pose des problèmes de syntaxe spécifiques. En raison de leur nombre restreint, il est possible de les étudier toutes en opérant toutefois des regroupements fonctionnels et en proposant des remarques ponctuelles en passant.

#### 1. emploi relatif d'un mot en WH-

– *beside which...*, l. 6

Se pose ici le problème de la permutation avec THAT, impossible si l'on ne change pas l'ordre *\*beside that*

#### 2. les interrogatifs en WH-

– *whom did you wish to see?*, l. 8

Le pronom interrogatif WHOM permet de poser une question tout en effectuant un renvoi à un référent non connu. WHOM est décomposable en WH- (déficit d'information), -O (implique un référent humain) et -M (expression du cas non-sujet, emploi stylistiquement marqué, surtout de la part d'un veilleur de nuit américain).

– *What names?*, ligne 20

Si WHAT est bien un mot interrogatif ici, il fonctionne comme un déterminant et non comme un pronom en raison de la présence du nom *names* immédiatement à sa droite.

– *What has happened*, ligne 42

WHAT est ici pronom et renvoie à un référent inanimé. Les référents potentiels sont en théorie en nombre illimité (toutes sortes de réponses sont envisageables) ;

dans la pratique les possibilités sont réduites en fonction de la situation dans laquelle évoluent les personnages.

### 3. les interrogatifs indirects en WH-

– *I often wondered where they kept it*, ligne 11

Le segment *where they kept it* constitue une proposition subordonnée nominale interrogative indirecte. C'est l'ordre des mots sujet / verbe / complément qui fait que nous avons une interrogative indirecte (à distinguer donc de *where do they keep it?*). Les interrogatives indirectes sont par définition des propositions subordonnées (c'est-à-dire soumises syntaxiquement à une proposition englobante). *Where* étant ici le marqueur à la fois de la subordination et du questionnement, il peut être qualifié d'interrogatif indirect dans ce contexte. Remarquons que la subordonnée peut également être qualifiée de nominale, cf. *I often wondered about [something]*, avec suppression de la préposition devant les opérateurs en WH-.

### 4. emploi d'un mot en WH- dans les propositions subordonnées nominales

– *We just want to know where Kingsley is, sister*, ligne 43

Deux possibilités d'étiquetage se présentent ici : *where Kingsley is* est une subordonnée nominale en WH- car ce segment est remplaçable par un nom (*we just want to know something / the truth*). Il est aussi possible de voir ici une interrogative indirecte (correspondant à *Where is Kingsley?*) car le verbe de la principale est *want to know*, qui exprime également un questionnement. Avec *We know where Kingsley is*, cette interprétation serait moins évidente, bien qu'il soit toujours possible de considérer que les subordonnées en WH- signifient qu'une question se pose implicitement.

– *you might be able to give us an idea where to find him*, ligne 39

On voit avec cet énoncé que le verbe n'est pas nécessairement conjugué avec les mots en WH-, contrairement à ce qui se passe avec THAT.

L'étiquetage de cet emploi de WHERE n'est pas très facile. On peut le considérer comme un pronom relatif ; relatif certes moins classique que WHO / WHICH / THAT ; relatif à sémantisme fort lié à l'expression de la spatialité. Quand WHERE est pronom relatif l'antécédent exprime lui aussi un lien à la spatialité (comme dans *the place where...*). Si l'on analyse *where to find him* comme une relative, il faut alors réintroduire un antécédent (qui ne saurait être *idea*) : *give us an idea about the place where...* (avec même phénomène que précédemment de suppression de la préposition devant un mot en WH-).

L'autre solution, peut-être préférable, consiste à voir dans *give us an idea* une locution verbale (glosable par *tell us*) et donc d'analyser *where to find him* également comme une subordonnée nominale. C'est ce que l'on aurait dans *I have no idea where to find him*, où *have no idea* s'interprète comme une locution verbale (proche de *I don't know*) et où *where to find him* serait donc une subordonnée nominale.

Il y a aussi un questionnement sous-jacent à l'énoncé qui nous permettrait de voir, comme précédemment, dans la proposition en WHERE une interrogative indirecte, correspondant à *Where to find him? That's what we would like you to tell us*.

Face à ces différentes interprétations possibles de *where to find him*, nous pouvons suggérer qu'il existe un certain continuum entre l'emploi relatif, nominal et interrogatif des mots en WH- et en particulier de WHERE.

– *That's what I thought*, ligne 16

L'étiquetage de ce WHAT pose également problème. Il ne s'agit pas d'une proposition clivée (ou pseudo-clivée), comme dans *What I thought is precisely that*. Dans une proposition (pseudo-)clivée, WHAT et IS sont des instruments ajoutés à une proposition de base pour favoriser l'expressivité (phénomènes de mise en valeur, de focalisation...). On peut d'ailleurs les supprimer : *I thought precisely that*.

*What I thought* s'interprète comme une proposition subordonnée nominale en WH- car elle est remplaçable par un (pro-)nom (cf. *That's it / That's my opinion*). D'autre part, cette proposition occupe une fonction typiquement nominale à l'intérieur de la phrase *That's [something]*, celle d'attribut du sujet *that*.

On peut aussi parler de relative nominale (relative qui incorpore son propre antécédent ou relative à antécédent Ø).

Toujours dans la logique de ce continuum entre relatif et interrogatif, il est envisageable de voir un questionnement sous-jacent à *what I thought* qui s'interprète comme *I thought something* (expression d'une inconnue) et auquel *that* fournit la réponse. Mais on pourrait difficilement parler d'interrogative.

#### *b. Analyse des opérateurs grammaticaux*

##### *Which* (relatif)

Dans *towards an open elevator beside which a tired old man sat on a stool...*, nous avons la structure antécédent + préposition + relatif + reste de la proposition. La relation entre l'antécédent et la proposition relative n'est pas serrée en raison de la présence de la préposition *beside*, qui les sépare. Les relatifs en WH- supposent une relation lâche entre antécédent et relative, contrairement au relatif THAT, qui crée une relation étroite entre eux. THAT est donc impossible dans cette structure \**an open elevator beside that a tired old man sat on a stool*. La relation étroite permise par THAT suppose un contact étroit et direct entre antécédent et relative, comme dans la réécriture quelque peu maladroite : *an open elevator that an old tired man sat beside*.

En raison de la complexité de l'énoncé d'origine (et notamment de la présence du groupe prépositionnel locatif *on a stool*) l'emploi d'une relative en THAT est problématique ?*an open elevator that an old man sat beside on a stool*. Avec la relative en THAT, l'énonciateur veut avant tout définir *he / sit* par rapport à la position de l'ascenseur ; toute autre information locative paraîtrait superflue.

On peut comparer ce WHICH à l'emploi également relatif de THAT dans *one of those moustaches that get stuck under your finger-nail* (phrase précédente). Nous avons ici une relation étroite et non problématique, attendue entre l'antécédent et la relative. THAT passe mieux que WHICH ici en raison précisément de cette relation étroite (constitution d'un nom complexe en discours) et du caractère attendu / connu de l'ensemble *one of those moustaches that get stuck under your finger-nail* (sous-entendu *one of those moustaches that you know...*). Dans *a lobby that was too big and a carpet that was too blue*, THAT +

relative propose une définition du *lobby* clôturante (on n'en parle plus), alors que WHICH introduirait un complément d'information, facilement utilisable par la suite.

Le relatif Ø crée une soudure entre l'antécédent et la relative, soudure non compatible avec la séparation effectuée par la préposition *beside* : \**an open elevator beside Ø a tired old man sat on a stool...* Quand on emploie le relatif Ø, l'intonation confirme cette soudure, l'ensemble antécédent + relative se lisant d'un seul bloc.

Les relatifs en WH- permettent une plus grande dissociation entre antécédent et relative (ils permettent une plus grande autonomie de l'antécédent que THAT). Ils peuvent donc être utilisés après une préposition. Ce sont de véritables pro-noms : ils renvoient au nom qui précède, en rappellent la nature (réfèrent animé / réfèrent inanimé) et introduisent un commentaire sur ces noms (commentaire sur lequel on attire l'attention).

L'opposition devenue traditionnelle entre relatives déterminatives et relatives appositives semble assez peu pertinente ici en raison de l'emploi de l'article A(N). Dans *an open elevator*, l'énonciateur pose l'existence d'un réfèrent nouveau pour le lecteur et précise quelque chose le concernant (à l'aide de *beside which* + proposition). La relative ne sert pas à identifier le réfèrent de l'antécédent (ceci en raison du rôle de A) et il ne se crée aucune valeur contrastive (l'énonciateur n'oppose pas un ascenseur à un autre). En même temps, la relative n'est pas non plus appositive : l'existence de *an open elevator* n'est pas posée en soi mais par rapport à la complémentation *beside which a tired old man sat [...] waiting for a customer*. C'est d'ailleurs cette complémentation qui est importante dans l'énoncé, plus que le simple fait qu'il y ait un ascenseur dans ce lieu. À nouveau l'opposition relative déterminative / relative appositive paraît peu pertinente lorsque l'antécédent est déterminé par l'article A. Au mieux on pourrait dire que la relative est non-déterminative.

### *Whom*

Il s'agit d'un emploi stylistique, rare dans les propositions interrogatives surtout à l'oral, où WHO est nettement préféré : *Who did you wish to see?*, bien que l'interrogatif soit COD de *see*. WHOM renvoie nécessairement à un réfèrent humain.

L'énoncé est orienté à droite, vers l'après-texte car il est en attente de réponse, même si celle-ci n'arrive pas dans notre texte en raison de la « pause métalinguistique » à laquelle donne lieu l'emploi de WHOM. La cohésion textuelle que permet habituellement le jeu des questions-réponses n'est pas en œuvre ici.

La question dans *Whom did you wish to see?* porte sur le premier élément de l'énoncé, à savoir WHOM, qui est ainsi le point de mire de l'énonciateur ; il est thématisé par ce dernier. WHOM est d'ailleurs légèrement accentué. La question ne porte pas sur la relation sujet / prédicat, qui est tenue d'emblée pour acquise. Le présupposé sous-jacent est *you (did) wish to see somebody* (cf. rôle présupposant de DO). Le fait que les deux personnages veuillent voir quelqu'un est évident, l'inconnue étant l'objet de la visite, signalée à l'aide d'un opérateur en WH-.

On peut remarquer que l'intonation est ici descendante (comme pour toutes les questions en WH- par opposition aux *Yes / No questions*). Peut-être est-ce parce que la question ne porte pas sur l'ensemble de l'énoncé (contrairement à ce qu'on aurait à l'aide de *Did you wish to see someone?*) et que la question comporte une forte part de validation (*you (did) wish to see somebody*).

### Where

WHERE se décompose facilement en WH- et -ERE, où -ERE exprime un lien à la spatialité, comme dans HERE et THERE (malgré une prononciation différente pour HERE). WHERE suppose un lieu (-ERE) non connu (WH-). Plus précisément, on a du non-connu pour l'énonciateur dans l'interrogative indirecte *I often wondered where they kept it* (le rôle de *wondered* est essentiel) ainsi que dans la proposition nominale *We just want to know where Kingsley is* (en raison de *want to know*). Dans ce dernier énoncé, le sous-entendu est négatif : la connaissance de l'endroit où se trouve Kingsley ne peut être que virtuelle, comme en témoigne le TO qui précède *know*. Inversement, dans *we know where Kingsley is*, l'énonciateur pose un lieu, mais qui reste non connu pour celui qui écoute.

WHERE possède clairement des vertus pronominales : il renvoie à autre chose que lui-même. C'est pourquoi il est commode de parler du pronom (interrogatif ou relatif) WHERE, bien que certains dictionnaires ou ouvrages parlent dans ce cas d'adverbe (interrogatif ou relatif).

### What

Dans les deux énoncés interrogatifs (*What has happened?* et *What names?*), l'interrogatif WHAT renvoie à un référent inanimé. WH- signale de l'inconnu ; il y a un vide sémantique que le co-énonciateur peut remplir ou non (il est rempli pour *What names?* mais non pour l'autre question). WHAT + ? est orienté à droite, puisqu'il se crée une attente de paroles. L'échange '*What names?*' '*Lieutenant Degarmo and Mr Marlowe*' est facteur de cohésion car un lien textuel très fort est tissé entre les deux segments de l'échange.

WHICH n'aurait pas pu être employé ici : *\*Which has happened?* (très peu envisageable quel que soit le contexte) / *\*Which names?* (non envisageable dans ce contexte). WHICH interrogatif suppose que l'énonciateur ait envisagé un nombre restreint de réponses possibles. WHICH implique donc une préselection de réponses, alors que WHAT laisse davantage le co-énonciateur libre de choisir sa réponse. Dans *What names?* toutes les réponses sont envisageables, tout au moins du point de vue de celui qui pose la question. Lorsque WHICH interrogatif est pronom (ex. *Which do you want?*), l'idée de préselection est encore plus pertinente car il faut se reporter doublement vers l'avant texte (à la fois pour savoir quel est le nom sous-jacent et pour connaître l'ensemble restreint à partir duquel le co-énonciateur doit faire son choix).

WHICH interrogatif témoigne d'une double orientation textuelle : WH- oriente vers la droite, vers la réponse et -ICH vers la gauche, vers l'ensemble restreint. Inversement, WHAT interrogatif est uniquement orienté vers du texte à venir.

WHAT dans *what names?* peut être qualifié de déterminant dans la mesure où WHAT restreint, délimite le concept du nom qui suit (l'énonciateur ne parle pas

du concept de *name*, ce concept est déterminé dans une situation particulière). Il ne permet pas toutefois – il s'en faut – une identification du référent de ce nom.

Dans *What has happened?*, WHAT est proforme : cette forme renvoie à autre chose qu'elle-même. Les possibilités de réponses sont encore plus vastes qu'avec WHAT + N? car tout événement envisageable peut correspondre à la réponse.

WHAT dans la proposition nominale en WH- *That's what I thought* est souvent considéré comme un pronom relatif (on peut aussi parler de proposition nominale introduite par un relatif en WH-), bien qu'il n'introduise pas une proposition relative classique (on peut toutefois parler de relative à antécédent Ø). Il est souvent dit que WHAT dans ce cas incorpore son propre antécédent dans la mesure où il est paraphrasable par *the thing that...* WHAT, comme tout emploi de WH-, a besoin d'autre chose que lui-même pour être compris. On ne peut pas dire simplement *#what I thought#*. Dans notre énoncé il se crée un effet de miroir entre THAT et WHAT : *what I thought* renvoie à *that* et *that* correspond à, est égal à (cf. rôle de BE) *what I thought*. Le segment *what I thought* exprime un vide sémantique (glose : *I thought something*) qui a besoin de ce qui précède (c'est-à-dire *that*) pour être compris. THAT se comprend aussi par rapport à ce qui précède (il reprend *we don't announce guests at...*).

Nous pouvons donc analyser ce segment comme étant [*we don't announce guests at 4 :23*] *is what I thought* où [*we don't announce...*] répond à l'indéfinition de WH-. En d'autres termes l'indéfinition exprimée par WHAT est levée par avance par THAT.

### *Les mots en WH- : conclusion*

Malgré la diversité d'emploi des termes en WH- il semble exister des propriétés stables sous-jacentes à l'emploi du sous-morphème (ou morphon) WH-. La plupart des linguistes s'accordent maintenant à reconnaître tout d'abord l'existence d'un sous-morphème WH- (répertorié en tant que tel dans les index) et parallèlement des propriétés stables. Ils s'accordent même sur la valeur invariante à attribuer à WH-. Les termes employés pour la décrire varient d'un auteur à un autre, mais l'idée sous-jacente est la même. Quirk et al attribuent à WH- une valeur unique, dont la paraphrase est 'It has not been known before what this item refers to, and so it needs to be stated in full' (1985, 77). Les termes en WH- s'opposent ainsi aux autres proformes (en particulier en TH-, miroir inversé de WH-) dont la valeur est paraphrasable par 'We know what this item means / refers to, so I need not state it in full'. D'autres linguistes utilisent des formules plus concises, telles que vide sémantique / attente de sémantisme / déficit / forme vide en attente de remplissage, mais elles ne varient pas beaucoup sur le fond.

On peut terminer en précisant que les mots en WH- combinent en fait à la fois de l'indétermination (WH-) et du préconstruit, comme le montrent les paraphrases suivantes : WHAT, WHICH = *something* / il y a quelque chose mais on ne sait pas quoi ; WHO = *somebody* / il y a quelqu'un mais on ne sait pas qui ; WHERE = *somewhere...*

### 5. 2. 2. Analyse phonologique : proposition de corrigé

**Q1 Give a phonemic transcription of the text from the beginning of the text ("Twenty minutes ...") to "... under your fingernail".**

#### Conventions followed :

(a) The symbols are those used in the reference dictionaries : *The English Pronouncing Dictionary* by Jones revised by Roach and Hartman (EPD-1997) and Wells' *Longman Pronouncing Dictionary* (LPD-2000). LPD-2000 has however been used as our primary source of information.

(b) A vertical bar | has been used to separate the successive tone groups. Two vertical bars || indicate an utterance boundary, i.e. a place where a short pause could occur. For convenience, the spaces between words are aligned on the graphical system. See 'La transcription phonétique de l'anglais : problèmes théoriques et pratiques' for more information.

**RP** || 'twenti 'faɪv 'mɪnɪts 'brɔ:t əs tə ðə 'braɪsən taʊə || ə 'waɪt 'stækəʊ 'pæɪs wɪð 'fretɪd 'læntənz ɪn ðə 'fɔ:kɔ:t | ən 'tɔ:l 'deɪtpa:mz || ðɪ 'entrəns wəz ɪn ən 'el | 'ʌp 'mɑ:bl 'steps | 'θru: ə 'mʊərɪʃ 'ɑ:tfweɪ | ənd 'əʊvə r ə 'lɒbi ðæt wəs 'tu: 'bɪg | ənd ə 'kɑ:pɪt ðæt wəs 'tu: 'blu: || 'blu: 'æli 'bɑ:bə 'ɔɪl dʒɑ:z wə 'dɒtɪd ə'raʊnd | 'bɪg ɪ'nʌf tə 'ki:p 'taɪgəz ɪn || ðə wəz ə 'desk | ənd ə 'naɪt klɑ:k | wɪð 'wʌn əv 'ðəʊz mu:s'tɑ:fɪz ðæt get 'stæk əndə dʒ: 'fɪŋgə neɪl ||

#### Some observations :

For a number of words, other variants are possible : for instance, *moustache* is also given as /mus'tɑ:f/ in LPD-2000. The first form recommended by LPD-2000 has been chosen whenever possible.

When a linking r occurs (e.g. *over a lobby*), it has been placed between the 'source' word (here *over*) and the vowel-initial 'trigger' word (here *a*) : /'əʊvə r ə 'lɒbi/. Other conventions exist. The main point is to be consistent.

The reference dictionaries include superscript letters and italics : these are signs of optionality or potentiality. They are not used here for reasons given in 'La transcription phonétique de l'anglais : problèmes théoriques et pratiques'.

The name *Ali Baba* is given as ,æli 'bɑ:bə in LPD-2000. Here, it has been assumed that a stress shift (often called 'iambic reversal') has been triggered by the initial stress in the compound *date-palms*.

The form *was* in *was too big* and *was too blue* is transcribed /wəs/ and not /wəz/ because the next word begins with a voiceless consonant. The voiced /z/ of *was* has become voiceless through assimilation.

**GA** || 'twenti 'faɪv 'mɪnɪts 'brɔ:t əs tə ðə 'braɪsən taʊə || ə 'waɪt 'stækəʊ 'pæɪs wɪð 'fretɪd 'læntənz ɪn ðə 'fɔ:rkɔ:rt | ən 'tɔ:l 'deɪtpa:lmz || ðɪ 'entrəns wəz ɪn ən 'el | 'ʌp 'mɑ:rbl 'steps | 'θru: ə 'mʊrɪʃ 'ɑ:rtfweɪ | ənd 'əʊvə ə 'la:bi ðæt wəs 'tu: 'bɪg | ənd ə 'kɑ:rpət ðæt wəs 'tu: 'blu: || 'blu: 'ɑ:li 'bɑ:bə 'ɔɪl dʒɑ:rz wə 'dɑ:ɪd ə'raʊnd | 'bɪg ɪ'nʌf tə 'ki:p 'taɪgəz ɪn || ðə wəz ə 'desk | ənd ə 'naɪt klɑ:rk | wɪð 'wʌn əv 'ðəʊz 'mɑstəfəz ðæt get 'stæk əndə dʒ: 'fɪŋgə neɪl ||



**Some observations :**

As in EPD-1997, /ə/ has been used in unstressed position for words such as *brother* /'brʌðə/, *doctor* /'dɔːktə/; an alternative analysis consists in analysing these words as containing /ə/ + /ɾ/ (or even a syllabic /ɾ/ alone): *brother* = /brʌðəɾ/, *doctor* = /dɔːktəɾ/.

The basic principles adopted for the RP transcription are followed here unless the facts dictate otherwise. However, we have given preference to pronunciations which are closer to RP in a number of cases. Thus, *tall* and *brought* have been transcribed /tɔːl/ and /brɔːt/, but /tɑːl/ and /brɑːt/ are equally possible and probably more frequent. The pronunciation /waɪt/ has been preferred to /hwaɪt/ which is possible but seems to be losing ground across the United States.

Linking r's do not occur since GA is a rhotic (or r-full) accent.

**Q2 Give a phonemic transcription of the word *engagingly* and explain its stress contour.**

**Brief answer :** *engagingly* /ɪn'geɪdʒɪŋli/ has the same stress as *engage* since the suffixes *-ing* and *-ly* are neutral suffixes which do not alter the stress of the base they are attached to. The base *engage* is a verb made up of a non separable prefix *en-* and a bound root *-gage* and is therefore stressed on the second syllable.

**Elaboration :** This complex word is pronounced /ɪn'geɪdʒɪŋli/ or /ɛn'geɪdʒɪŋli/ (and it is worth noticing that the alveolar nasal consonant of the prefix *in* may assimilate the place of articulation of the following velar consonant /g/, thus giving rise to a pronunciation such as /ɪŋ'geɪdʒɪŋli/). In brief, this word is made up as follows : *en+gage* → *engaging* → *engagingly*. If we represent this structure in the form of a labelled bracketing, we have : [ADV[ADJ [ven+gage v] ing ADJ] ly ADV]. The adverb-forming derivational suffix *-ly* (/li/) is always neutral (or weak) and therefore preserves the stress of the base to which it is affixed. The adjective-forming derivational ending *-ing* /ɪŋ/ is also always neutral. Alternatively, the adjective *engaging* can be treated as derived by conversion or zero derivation from the verb+*-ing* form in which *-ing* is neutral as all inflectional endings are in English. In either case, the stress of *engaging* is simply the stress of its base *engage*. This base is analysable as made up of two bound morphemes *en-* and *-gage* (compare words like *degage*, *enrol*), where *en-* is a non-separable prefix (also referred to as non-detachable or pseudo-prefix) and *-gage* is the bound root. Verbs which contain a non-separable prefix are predominantly stressed on the element functioning as a root. Since *-gage* contains only one syllable, the latter receives the main stress of the whole word. The pseudo-prefix *en-* does not receive any stress and, in fact, can be pronounced /ən/ according to LPD-2000.

**Q3 Transcribe the word *housepeeper* phonemically and explain its stress contour.**

**Brief answer :** Phonemic transcription : /'haʊs pi:pəl/. *Housepeeper*, if formed on the analogy of *house-keeper*, would be stressed on the first element (*house*) as

is typical of compounds made up of a noun followed by a noun made up of a verb (here *peep*) followed by the weak agentive suffix *-er* (e.g. *proof reader*). As *peep* is monosyllabic and *-er* is weak, *peeper* in isolation would receive a primary stress on the first syllable /'pi:pə/. Since the main stress of the compound is assigned to *house* through a general rule, the primary stress of *peeper* is demoted to a secondary stress.

**Elaboration :** This nonce word, which is a pun on *housekeeper*, will have a predictable stress contour if treated like *housekeeper*. The latter is a type of compound made up of a noun (*house*) and a (deverbal) noun (*keeper*) derived from a verb (*keep*) through the suffixation of the agentive suffix *-er* (which can also have the form *-or*). Such compounds, sometimes referred to as *Noun + Nomen Agentis*, are stressed on the first element : 'gold ,digger, 'armour ,bearer, 'pain ,killer, 'road ,mender, 'squadron ,leader, 'shock ab,sorber, etc. The second element (the agentive noun) usually receives a secondary stress (on the syllable which would bear the main stress in isolation : compare 'drug ,dealer and 'lightning con,ductor). Note that, in these examples, the first noun of the compound is a complement of the underlying verb of the agentive noun : a *pain killer* is "something that kills pain", a *proof reader* is "someone that reads proofs" and a *house keeper* is "someone who keeps houses". But sometimes the first element can be an adjunct : cf. *school teacher* ("someone who teaches in a school"), although it is worth pointing out that some native speakers find "someone who teaches school" acceptable.

The exceptions to this generalisation, such as *stage manager*, are only apparent counter examples. A stage-manager (stressed ,stɛɪdʒ 'mænɪdʒə) manages, not a stage, but the people on it; a boa constrictor (,bəʊə kən'strɪktə) is not something that constricts boas, but a boa that constricts its victims!

The stress to be assigned to *house-peeper* might conceivably vary from the above pattern if the speaker, Degarmo, wished to over-emphasize the difference between a *peeper* (an inquisitive Peeping Tom) and a mere *keeper*. In that case, *peeper* might arguably receive the main stress.

**Q4 Comment on the main differences between the RP and the GA pronunciations of the following words : *lieutenant*, *clerk*, *glass*, *dotted*.**

**Lieutenant.**

**Brief answer :** This word is pronounced /lef'tenənt/ in RP and /lu:'tenənt/ in GA, which is more regular in terms of spelling-to-pronunciation rules. The GA pronunciation starts with /lu:/ rather than /lju:/, with j-deletion in front of /u:/ after the alveolar consonant /l/.

**Elaboration :** From a spelling point of view, the RP pronunciation /lef'tenənt/ is odd. Since, historically, *lieutenant* is a borrowing from French and comes from a combination of *lieu* and *tenant*, /lju:'tenənt/ would have been expected. The OED suggests that the /f/ may come from a rare old French form *luef* for *lieu* and also points to Scottish forms *luff*, *lufftenand*. The GA form /lu:'tenənt/ exhibits the loss of the glide /j/ in front of /u:/ after an alveolar consonant (/l, t, n, l, s, z/).

Examples in GA of the deletion of /j/ before /u:/ and after an alveolar consonant are : *tune* /tu:n/, *dune* /du:n/, *alluring* /ə'lu:riŋ/, *new* /nu:/, *suit* /su:t/. In RP too we find variation (e.g. *suit* *suit* can be /su:t/ or *suit* /sju:t/) but it is not as systematic as in GA. The j-deletion process in GA is somewhat more complex than appears at first sight : it applies quite systematically in stressed syllables as in the examples just given. It does not apply in GA in post-stress position : e.g. *annual* is /ænjuəl/ in GA as it is in RP. It seems variable in pre-stress position : e.g. *nutrition* can be /nu:triʃən/ or /nju:triʃən/ in GA. It should finally be noted that the process of j-deletion is also attested after (inter-)dentals /θ/ and /ð/ in GA : e.g. RP /ɪn'θju:z/ *enthuse* is GA /ɪn'θu:z/. The proper generalisation is that j-deletion is triggered by 'coronal' sounds which are formed by raising the tip/blade of the tongue (i.e. alveolars and (inter-) dentals).

### Clerk.

**Brief answer :** In GA, a rhotic accent, this word is pronounced /klɜ:rk/ with the expected /ɜ:r/ value for the graphic sequence <erC#>. In RP, this word is pronounced /klɔ:k/ with historical loss of /r/ in post-vocalic position and an exceptional /ɑ:/ realisation in terms of spelling-to-pronunciation rules.

**Elaboration :** In terms of grapheme-phoneme correspondences, *clerk* belongs to a small set of words where the spelling *er* + consonant corresponds to /ɑ:/ rather than the expected /ɜ:/ : *Berkeley* /'bɜ:kli/, *Derby* /'dɜ:bi/, *sergeant* /'sɜ:dʒənt/. In GA, the words *clerk*, *Derby* and *Berkeley* are pronounced /klɜ:rk/, /'dɜ:rbɪ / and /'bɜ:rkli/, but note that *sergeant* is /sɜ:rdʒənt/ in GA as in RP. Of course, the other crucial difference between RP and GA with respect to words like *clerk* is that GA is a rhotic accent; that is, it preserves historical r's in post-vocalic position (more precisely within the rhymes of syllables). In this context, r's have been lost in RP with compensatory lengthening of vowels (as in *cord*) or diphthongisation (as in *here*, *there* and *moor*).

S. P. for Caline

### Glass.

**Brief answer :** In RP, this word is pronounced /glɑ:s/ vs. /glæs/ in GA. The RP long 'a' in words like *glass* is the result of a process which lengthened an historical short 'a' before fricatives in certain contexts (cf. *pass*, *staff*, *after*, *ask*, etc.). In GA, this process did not take place and we have /æ/ instead.

**Elaboration :** Note that, in RP, the process has not eliminated all short 'a' vowels before fricatives : compare /æ/ *mass*, *lass* vs. /ɑ:/ *pass*, *grass* or /æ/ *mascot*, *masculine*, *masticate*, *pasta* vs. /ɑ:/ *mask*, *master*, *pastor*. Some words also exhibit alternative /æ/ - /ɑ:/ pronunciations within RP : e.g. *elastic*, *plastic*.

**Dotted :** The reference dictionaries give : RP /dɒtɪd/ vs. GA /dɑ:təd/. The vowel /ɒ/ is not part of the GA inventory and most RP words with /ɒ/ have /ɑ:/ in GA. There is also a difference in the pronunciation of the -ed endings which is typically /əd/ in GA. Finally, the other important difference between the two

reference accents is that, in GA, the intervocalic 't' is realised as a tap (or flap) in words with this kind of stress contour (stressed-unstressed).

**Elaboration :** The vowel /ɒ/ is not part of the GA inventory and most RP word with /ɒ/ have /ɑ:/ in GA : cf. *dog, frost, sorrow, holiday, honest, watch, quantity*. There is also a difference in the pronunciation of the *-ed* endings which is usually /əd/ in GA since GA favours more systematic reductions to schwa in unstressed position. RP maintains the /ɪ/-/ə/ opposition in unstressed contexts : *chatted* /-ɪd/ vs. *chattered* /-əd/, *offices* /-ɪz/ vs. *officers* /-əz/ and, for some speakers, *affect* /ə'fekt/ and *effect* /ɪ'fekt/. The other important difference between the two reference accents is that, in GA, the intervocalic 't' is realised as a tap (or flap). As a first approximation, the generalisation is that a /t/ or a /d/ is realised as a tap when the vowel on the left is stressed and the vowel that follows is unstressed. (The rule is however slightly more general since it also applies before /l/ and /r/ : cf. GA *bottle* [bɑ:t̬l] and *better* [bet̬r̩]. While the pronunciation facts are reasonably clear, the transcription adopted in LPD-2000 and EPD-1997 is arguably not phonemic since [t̬] can be considered as a realisation (an allophone) of the phoneme /t/ here. If this is correct, the phonemic transcription of *dotted* in GA should be /dɑ:təd/.

**Q5 Transcribe phonemically the words *heels* and *licked*, and explain the realisations of the plural and the past in these forms.**

**Brief answer :** The plural morpheme has three regular allomorphs /s/, /z/ and /ɪz/. In the word *heels* /hi:lz/, the allomorph of the plural is /z/ since the phoneme that precedes it (/l/) is a voiced consonant and not a sibilant like /z/ which would have triggered /ɪz/ (cf. *roses* /rəʊzɪz/). The past morpheme has three regular allomorphs /t/, /d/, and /ɪd/. In the word *licked* /lɪkt/, the allomorph of the past morpheme is /t/ since the phoneme that precedes is a voiceless consonant and not the alveolar plosive /t/ which would have triggered /ɪd/ (cf. *patted* /pætɪd/).

**Elaboration :** A proper formulation of the regular realisation of the plural and the past morphemes requires a good understanding of the classification of sounds. Starting with the plural, the realisations (called allomorphs) are /s/, /z/ and /ɪz/. Within this set /ɪz/ is the least general and should be stated first. (i) /ɪz/ occurs after phonemes classified as sibilants : i.e. /s z ʃ ʒ tʃ dʒ/ : *buses, roses, bushes, mirages, churches, judges*. Thereafter the rules are very simple : (ii) voiced /z/ is found after voiced phonemes (whether consonants or vowels) : *cabs, roads, cities, laws*, etc. (iii) a voiceless /s/ is found after voiceless phonemes : *cups, rocks, myths*, etc.

In the case of the past morpheme, the allomorphs are /t d ɪd/. Once again, the distribution of /ɪd/ is the most limited of the set and it is a good idea to start with it : (i) /ɪd/ is used when the base ends in /t d/ : *butted, ended*. Thereafter, the rules are very simple : (ii) voiced /d/ is found after voiced phonemes (whether consonants or vowels) : *rubbed, sagged, ruled, crammed, rowed*, etc. (iii) voiceless /t/ is found after voiceless phonemes : *capped, tricked, rushed*.

These simple rules are not always known by students and cause a number of errors in the transcription of words and passages. Of course, beside the regular cases described above, students need to master the irregular cases. Some of these are well known (e.g. *man-men*, *woman-women*, *foot-feet*). Others are less well known. Thus, plurals formed from nouns ending in /θ/ show some variation : while *berth-berths* /bɜ:θ/-/bɜ:θs/, *birth-births*, *length-lengths* follow the above rules and therefore take an /s/, some words like *path-paths* /pæθ/-/pæðz/ exhibit voicing in the plural. Sometimes both plurals are attested : e.g. *truths* /tru:θs/ and /tru:ðz/, *oaths*, *sheaths*, *youths*, *wreaths*. This area requires careful examination as students must also remember that a few words ending in <th> are pronounced with /ð/ : *booth* /bu:ð/, *tithe* /taɪð/. Similarly, beside regular plurals in /s/ after /f/ (cf. *belief*, *chief*, *cliff*, *proof*, etc.), a number of nouns ending in /f/ are pronounced /vz/ in the plural : cf. *calf-calves*, *leaf-leaves*, *knife-knives*. Sometimes both variants are attested : *dwarf – dwarfs/dwarves*, *hoof*, *scarf*, *wharf*.

**Q6 Explain the correspondences between the letter ‘g’ and its phonological values in the following words used in this text : *big*, *go*, *engaging*, *gilt*, *give*, *thought*.**

**Brief answer :** The basic value of the grapheme <g> is /g/, as in *big* /bɪg/ *go* /gəʊ/. Before <e> and <i>, a regular secondary value is /dʒ/, hence *engaging* (from *engage*) /ɪnɡeɪdʒɪŋ/. However, the pronunciation /g/ in words like *gilt* /ɡɪlt/ and *give* /ɡɪv/ cannot be strictly predicted by these generalisations. In *thought*, the ‘g’ must not be considered independently. It functions here as part of a digraph <gh> which is silent in ‘coda’ position : cf. *brought*, *high*, *eight* (but there is a small series of words like *rough* where <gh> = /f/). On the other hand, <gh> is pronounced /g/ at the beginning of words : *ghost*, *ghoul*, *ghetto*.

**Elaboration :** The grapheme <g> predominantly corresponds to /g/. At the end of words (e.g. *bag*) and in <gl> and <gr> consonantal clusters (e.g. *glass* and *grey*), this correspondence is regular. Before vowels, the situation is somewhat more complex. Before, <a>, <au>, <o>, <oa>, <oo>, <u>, the value of <g> is /g/ : *gab*, *gable*, *gaunt*, *go*, *goat*, *goose*, *gun*, *gurgle*. Before <i>, <y>, <e>, <ee> (phonemically /ɪ/, or /aɪ/, /e/ or /i:/) a frequent value is /dʒ/ : *gin*, *gypsy*, *gem*, *gee*. This is also true if the vowel <e> corresponds to a schwa : e.g. *urgent* /ɜ:dʒənt/. In final position, a ‘silent e’ after <g> normally yields the affricate /dʒ/ : *engage*, *siege*, *huge*. But, note that there is a Romance /ʒ/ value in words such as *beige*, *rouge*, *garage*, *mirage*, etc. The basic /g/ and derived /dʒ/ values of <g> can be seen in alternations such as : *rigor* vs. *rigid*, *regal* vs. *regicide*, *analogous* vs. *analogize*, *allegation* vs. *allege*.

It should, however, be pointed out that there are also many examples with <g> corresponding to /g/ in front of <i> or <e> : e.g. *gilt* and *give*, as well as *finger* and *tiger*. In proper names, this can give rise to alternative pronunciations : *Gimson* /ɡɪmsn/ or /dʒɪmsn/. (The phonetician A.C. Gimson pronounced his own name as /ɡɪmsn/.)

The above cases must be distinguished from examples where the letter ‘g’ is part of a digraph : e.g. <gh>. The sequence ‘gh’ is often used to illustrate the

totally irregular character of English orthography. George Bernard Shaw, who was in favour of a phonetic reform of English spelling, ironically suggested that *fish* might be spelled *ghoti* : *gh* as in *enough* /ɪnʌf/, *o* as in *women* /wɪmɪn/ and *ti* as in *nation* /neɪʃn/. This example, if taken seriously, betrays a poor understanding of how English spelling works. <gh> at the beginning of words (more precisely, before vowels within morphemes) is always pronounced /g/ : *ghost*, *ghoul*, *ghetto*, *gherkin*, *aghast*. <gh> is generally not pronounced at the end of words (or before <i>) : *high*, *height*, *neigh*, *weigh*, *weight*, *fight*, *light*, *naughty*, etc. There are, however, a few words where <gh> corresponds to /f/ : *laugh*, *draught*, *rough*, *trough*, *cough*. The /ɪ/ in *women* is clearly an exceptional value of <o>. As for <ti>, it is regularly sounded /ʃ/ only when *-on* or *-al* follows (cf. *action*, *partial*). In fact, in final position <i> is only attested in foreign borrowings : *ski*, *spaghetti*, *Martini*, *Vinci*. The spelling *ghoti* could not be pronounced *fish* but, if encountered by a native learner, would probably be read /gəʊti/.

**Q7 Explain the relationship between the spelling of the letter 'i' and its pronunciation in the following examples : *beside*, *police*, *quilted*, *waiting*.**

**Brief answer :** In stressed word-final syllables spelled <iCe#>, the grapheme <i> is normally realised as /aɪ/ (e.g. *like*, *stripe*, *attire* and hence *beside* = /bɪsaɪd/). However, in words treated as foreign borrowings, /ɪ/ is often used : e.g. *police* /pəliːs/. In checked (= closed) written syllables, <i> normally corresponds to /ɪ/ : *quilt(ed)* /kwɪlt/. In *waiting*, there are two occurrences of the letter 'i' : the second one is realised /ɪ/ since it is in a checked syllable. The first letter must be treated as part of the digraph <ai> which is normally realised as /eɪ/, hence /weɪtɪŋ/.

**Elaboration :** The fact that, in stressed word final syllables spelled <iCe#>, the grapheme <i> is normally realised as /aɪ/ reflects a wider generalisation. The formulation adopted here is intended to include monosyllables and polysyllables (thus *mile*, *ride*, *beside*, *attire*, *divine*, etc.). The wider generalisation is that, in stressed word-final syllables spelled <Vce#> (where V is any single graphic vowel), the vowel is tense/long or diphthongised. English-speaking children who learn to spell are often told that the final silent 'e' makes the preceding vowel long. Leaving aside <Vre#> endings, the basic correspondences are <i> = /aɪ/ (*mile*, *preside*), <e> = /i:/ (*scene*, *supreme*), <a> = /eɪ/ (*tape*, *escape*), <o> = /əʊ/ (*rose*, *atone*), <u> = /ju:/ (*mule*, *acute*). Some words exhibit a foreign value : /i:/ for *police* but also *machine*, *cuisine*, *routine*, *magazine*, etc. and /ɑ:/ for *vase*, *espionage*, *mirage*, etc.. There are some exceptions to the above generalisation : e.g. limiting ourselves to <oCe#> : *lose* /u:/, *gone* /ɡɒn/, *love* /lʌv/, where /ləʊz/, /gəʊn/ and /ləʊv/ would be expected.

In the case of words like *waiting*, it was pointed out above that the first occurrence of the letter 'i' must be considered as part of the digraph <ai>. While the basic value of this digraph, and also of <ay>, is /eɪ/, there are a number of exceptions : in particular, *ay(e)* /aɪ/, *aisle* /aɪl/, *says* /sez/, *said* /sed/, *plaid* /plæd/, *plait* /plæt/, *quay* /ki:/ and a few more rare words. As for the second occurrence of

'i', it was noted that in a checked syllable, <i> corresponds to /ɪ/, hence *waiting* = /weɪtɪŋ/. In any case, in front of /ŋ/, the opposition between /i:/ and /ɪ/ is neutralised and /i:ŋ/ is not a possible phonotactic sequence.

**Q8 Consider the RP pronunciation of the word *cool* and explain how different its pronunciation is from a typical pronunciation of this word when used as a borrowing in French.**

**Brief answer.** Phonemically, the word *cool* is transcribed /ku:l/ in RP and the same word, when used as a borrowing in French, would be transcribed /kul/, suggesting quite close pronunciations (apart from the length of the vowel). However, at the phonetic level, there are some striking differences between the two : the initial /k/ is aspirated in RP, [k<sup>h</sup>], not in French, [k]; the vowel /u:/ is not as high and as back as the French vowel /u/ and it is also longer and slightly diphthongised for many RP speakers. By contrast, the French /u/ is a true monophthong. Finally, the /l/ is alveolar and 'dark' (i.e. a velarised [ɫ]) in RP but dental and 'clear' in French.

**Elaboration.** This type of question, to be answered properly, requires an understanding of the typical allophonic values of the phonemes used in both languages. Let us take the allophonic realisations of the three phonemes in turn. In RP, the /k/ is in a stressed word-initial position (not preceded by /s/) and would therefore be realised as an aspirated [k<sup>h</sup>], i.e. a consonant with noticeable delay in voice onset time (VOT). In French, a syllable-initial /k/ is typically pronounced without noticeable aspiration : i.e. realised as [k]. Interestingly, the English /k/ in *school* is not aspirated because of the preceding /s/ and very similar to the French sound (narrow transcription : [sku:ɫ]). The RP vowel /u:/, in this context, has a fairly typical realisation but it should be borne in mind that, at the phonetic level, the tongue-raising for the RP /u:/ is not fully high (or close) and is somewhat advanced from true back. Some RP speakers actually use a vowel which is intermediate between Fr. /y/ and Fr. /u/ and with some diphthongisation (e.g. [ou]). By contrast, the French vowel [u] is closer to the cardinal vowel [u] and a true monophthong. Finally, the RP [l] is alveolar and, since it is in post-vocalic position (more precisely within the rhyme of a syllable), it is 'dark'. It should be understood that the term 'dark' offers no explanation in itself. Technically, by 'dark' we mean that the /l/ is velarised [ɫ] : the tip contact is made at the alveolar ridge, as for a clear [l], but the back of the tongue is raised in the direction of the soft palate, thus giving the vowel a back vowel resonance. The French [l] consonant is dental and clear in all positions, that is the front of the tongue is slightly raised in direction of the hard palate. (If the front of the tongue was substantially raised towards the hard palate, the [l] would be a palatalised sound, i.e. IPA [ɭ] of Spanish *calle* or Italian *figlio*.) A dark [l] often has a marked influence on the realisation of preceding vowels. In a nutshell, it tends to retract preceding vowels. Given that /u:/ in *cool*, is already a back vowel, we can ignore the effect of velarisation here. But if the vowel was a front one (e.g. as in the word *hill*), it might be useful to point out that the vowel would be centralised.

**Q9 Transcribe the utterance *Whom did you wish to see?* and explain its stress and intonation contour.**

**Brief answer.**

**RP** | 'hu:m dɪd ju 'wɪʃ tə 'si: | This utterance forms a single tone-unit (or intonational phrase or rhythmic group). Syntactically, we are dealing with a simple clause which is relatively short and will therefore be treated as a single tone-unit. Given that, in this context, the speaker has no reason to give special emphasis to *whom*, *did*, *you*, *wish*, or *to*, the last lexical unit in the sequence bears the main stress : *see* is therefore the nuclear or tonic syllable (i.e. the syllable which bears the main intonation change of the group). Syntactically, we are dealing with a WH-question and the unmarked shape of a WH- question is a falling tone. However, the enunciator (the clerk) is being aggressive (cf. "The clerk snapped at Degarmo's back like a terrier"). In this case, the fall could be realised as a low rise preceded by a low head since a low head is often used to express an "unfriendly" or "disapproving" attitude.

**Elaboration.** Many students find questions on intonation extremely difficult. To try and reconstruct the intonation from a written text is no easy exercise, all the more so as more than one solution is usually possible. But this does not mean that any solution is acceptable and candidates must show through their answers that they do understand how the intonation system of English actually works.

The reconstruction of the stress structure of an utterance is an indispensable step, even if the question were not to require it formally. In the utterance *Whom did you wish to see?*, the enunciator (the clerk) has no reason to over-emphasize a particular word and we have therefore applied the Last Lexical Item Rule (LLI Rule) : i.e. all things being equal, the last lexical item is treated as the tonic or nuclear syllable and bears the main intonational change in the tone-group. The convention adopted by some phoneticians consist in underlining the tonic as in the example below :

'hu:m dɪd ju 'wɪʃ tə 'si: |.

To work out the unmarked stress contour of an utterance, it is useful to divide the vocabulary of English into lexical categories (nouns, verbs, adjectives, adverbs) and functional categories (determiners, prepositions, auxiliaries, etc.). The latter are typically unstressed and often reduced. This is true of our example : | 'hu:m dɪd ju 'wɪʃ tə 'si: |. But students should not apply this rule mechanically and need to take the co-text and the context into account.

**Consider the following mini-dialogue between A and B :**

**A :** *Have you seen John and Mary?*

**B :** *Yes, I managed to speak to them. (They're definitely coming tomorrow.)*

In B's answer, the tonic would fall on *speak*, on the assumption that the pronoun *them* is referring to John and Mary. The stress structure would probably be as follows :

|| 'jes | aɪ 'mænɪdʒd tə 'spi:k tə ðəm ||



Suppose now that A and B are trying to organise a party and that many other people are being mentioned. Say that B answers *Yes, I managed to speak to them* but goes on to say : *But, you know, I have not been able to contact Peter and Sue.* In this case, B might well adopt the following stress structure : || 'jes | aɪ 'mænɪdʒd tə 'spi:k tə 'ðəm bət ...||.

In assigning an intonation contour, we have to take a number of factors into account. Intonation has varied functions. In particular, it has a *grammatical* function which allows utterances to be organised in meaning units; it has an *informational* function which allows old and new information to be exchanged between the participants, and it also has an *attitudinal* function which expresses the stance of the enunciators towards their utterances. In the utterance to be examined, the syntax is that of a WH- question. In English, many specialists agree on assigning a falling tone (high fall or low fall) to such questions in an unmarked context. This can be symbolised like this (with the tonic being preceded by a grave accent (falling value) or an arrow pointing downwards) :

[ 'hu:m dɪd ju 'wɪʃ tə `si:] or [ 'hu:m dɪd ju 'wɪʃ tə \si:]

In terms of information, we have assumed that the utterance did not contain any element that the speaker wishes to give a special focus to and have applied the LLI Rule. However, in terms of attitude, the enunciator is being officious and aggressive. We are told that he snaps at Degarmo like a terrier and the WH-question is preceded by "One moment please" intended to stop Degarmo in his tracks. One way of expressing this attitude would be to use a low head. The head is the sequence from the first accented syllable in the tone-unit up to (but not including) the tonic. Since our tone-unit starts with the accented word *whom* and the tonic is *see*, the head will be the sequence : *Whom did you wish to*. If the head is said on a low tone and furthermore the tonic bears a low rise, the utterance sounds disgruntled or aggressive. This seems to be the value required here. It could be symbolised in the following way :

[,hu:m dɪd ju ,wɪʃ tə :si:].

Note that here the marks on *whom* and *wish* do not indicate secondary stresses but an intonation in the lower range of the speaker's voice and the mark before *see* indicates a low rise.

#### **Q10 Transcribe the utterance *Is it that urgent?* and explain its stress and intonation contour.**

**Brief answer :** | ɪz ɪt 'ðæt ʒɜ:dʒənt | As explained in the grammatical part of this sample examination, *that* functions here as a modifier of the adjective *urgent* and is the semantic pivot of the question. A yes-no question like *Is it urgent?*, would normally receive a rising intonation but here the enunciator is, in fact, expressing reservations or a challenge. This could be expressed by a rise-fall on *that* which functions as the tonic of the tone group.

**Elaboration.** Once again, we are dealing with a short interrogative sentence which will be treated as a single tone-unit. The question *Is it that urgent* is quite different from a simple question such as *Is it urgent?*. It is, in fact, presupposed by

the enunciator that 'it is urgent' and the question is really about the degree of urgency. This is indicated by *that* which is therefore selected as the tonic (or nucleus) of the whole intonation group. There is no head preceding the tonic. On the other hand, the tail contains the word *urgent* which can be treated as containing a secondary stress. In terms of intonation movement, a rise would be appropriate if we had a simple interrogative value and the speaker was being friendly. But, here, Miss Fromsett is not collaborating fully with Lieutenant Degarmo as shown by his blunt reaction : "We just want to know where Kingsley is, sister. We don't have time to build up a scene." The lack of cooperation can be expressed by a rise-fall on *that*. The rise portion of the rise-fall can be construed as corresponding to the syntactic question. On the other hand, the fall portion can be seen as revealing her attitude : she should not be bothered at twenty-three minutes past four in the morning!

## 6. L'épreuve de traduction écrite (thème + version)

---

### 4° Épreuve de traduction :

Cette épreuve comporte un thème et une version.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats, au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve.

Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction entre pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : six heures ; coefficient 2).

Depuis la session 2000, l'épreuve de traduction écrite est de six heures et comporte un thème et une version d'environ 450 mots chacun. Les textes à traduire sont distribués en même temps au début de l'épreuve, les candidats répartissant le temps comme il leur convient. Il est néanmoins conseillé de consacrer à peu près le même temps à chaque traduction. L'épreuve est affectée du coefficient 2, le thème et la version entrant chacun pour moitié dans la note finale. Ainsi, chaque traduction compte autant que la dissertation, le commentaire ou la composition de linguistique, ces trois épreuves étant chacune affectée du coefficient 1.

Cela ne veut nullement dire, comme le pensent encore trop de candidats, que l'on peut passer le cap des épreuves écrites grâce à la seule traduction, mais la compétence dans ce domaine est un sérieux atout. En outre, l'épreuve présente l'avantage pour les candidats d'un contenu prévisible. Malgré la singularité de chaque texte, que chacun saura rendre avec plus ou moins de finesse, on retrouve des points de grammaire et de syntaxe récurrents ; on a recours à des stratégies et à des techniques éprouvées. Reste un point d'interrogation concernant le niveau de langue et les champs lexicaux propres à tel ou tel texte : langage poétique et description imagée dans l'extrait du *Rivage des Syrtes* proposé en 1996, par exemple ; cigarette et conduite automobile (si l'on peut qualifier ainsi les manœuvres hasardeuses d'un vieux monsieur au volant de son antique 2 CV) à l'honneur dans le thème de la session 2000.

Les nouvelles modalités ne changent rien à l'exercice même, celui-ci exigeant toujours de la part des candidats de bons réflexes, des connaissances lexicales, grammaticales et syntaxiques solides, et ce sens de la langue qui permet de résoudre des problèmes stylistiques souvent délicats. Mais la réunion des deux types de traduction en une même épreuve augmente la difficulté, même si le rapport entre la longueur des textes et le temps imparti à l'épreuve reste identique. Contraints de passer d'une langue à l'autre, dans les deux sens et sans interruption, les candidats doivent veiller plus encore à éviter toute interférence entre langue source et langue cible. Ce n'est pas une tâche facile, d'autant qu'il faut travailler rapidement si l'on veut terminer dans les temps. Il est donc indispensable de faire

quelques traductions dans les conditions du concours pendant l'année de préparation. Cela permet également de mesurer le temps qu'il faut pour recopier lisiblement (nous insistons sur ce point car les mots illisibles sont toujours sanctionnés, parfois lourdement) et pour relire son texte avec attention.

## **6. 1. Comment se préparer au thème écrit ?**

### **6. 1. 1. Remarques générales**

Le thème écrit occupe une place de choix dans les enseignements de langue dispensés à l'université et c'est un terrain balisé depuis longtemps par de nombreux ouvrages. En outre, les rapports du jury d'Agrégation ont maintes fois insisté sur les difficultés de l'exercice et sur les attentes des correcteurs, sur les forces et les faiblesses des candidats. Les quelques points que nous allons indiquer brièvement sont, par conséquent, familiers. Mais devant des erreurs parfois consternantes relevées par les correcteurs, même dans des copies qui présentent par ailleurs de réelles qualités, erreurs parfois dues à l'inattention mais qui trahissent souvent une préparation insuffisante, il n'est pas inutile de rappeler un certain nombre de choses simples.

Tout d'abord, il y a un seuil de correction de la langue en-dessous duquel il est illusoire d'espérer réussir les épreuves écrites. Tout candidat doit posséder des connaissances lexicales suffisantes et bien maîtriser les points incontournables de la grammaire et de la syntaxe anglaises. (La liste de ces points se trouve dans notre introduction à la section consacrée au thème oral.) C'est un minimum absolu, les erreurs sur ces points étant toujours sanctionnées par l'attribution du maximum de « points faute ». L'introduction d'une épreuve de linguistique pour tous a eu pour effet, nous semble-t-il, une meilleure appréhension des problèmes ; et même si les raisonnements suivis par les candidats ne conduisent pas toujours aux solutions les plus justes, ils leur évitent souvent les fautes grossières.

Sur le plan lexical, il faut bien faire la distinction entre le vocabulaire censé être connu, les erreurs – d'inattention ou non – sur les mots simples étant fortement sanctionnées, et les termes réellement difficiles pour lesquels le jury acceptera toute proposition sensée. On s'étonne de l'énormité de certaines erreurs citées dans les rapports du jury ; erreurs sur le vocabulaire de base, barbarismes sur des termes moins usuels, calques grossiers sur des tournures idiomatiques ou sur des expressions imagées. Si nous insistons sur ce point, c'est parce que ce sont là des erreurs qui peuvent être évitées avec un minimum d'attention et de bon sens. On peut ne pas tout savoir mais on doit faire des propositions intelligentes. Il faut aussi faire très attention aux prépositions et aux mots de liaison, dont la traduction approximative nuit gravement au sens.

Ajoutons aux connaissances lexicales, grammaticales et syntaxiques, l'aptitude à repérer rapidement les difficultés et à mettre en œuvre des techniques de traduction adaptées aux problèmes. Enfin, rappelons quelques évidences concernant la présentation matérielle. Au-delà du fait qu'un texte correctement présenté est une simple preuve de courtoisie à l'égard du lecteur, les erreurs et les incohérences trahissent un manque de précision et de rigueur dans l'expression écrite, et finissent par coûter cher. Il va de soi que l'on doit écrire lisiblement, tout mot illisible étant nécessairement sanctionné, même lourdement quand il s'agit

d'un 's' final, par exemple, ou d'un non-sens possible. Il va de soi également que toute faute d'orthographe est sanctionnée en fonction de la gravité : erreur mineure (ex. *apartment*), erreur mettant en cause le système phonographématique (ex. *writting, slamed*), ou erreur conduisant à un barbarisme ou à un non-sens (ex. *dishovelled*). Nos dernières remarques concernent la ponctuation, non seulement les éléments – à commencer par les guillemets ou les deux points – dont l'emploi diffère en français et en anglais et que l'on peut aisément vérifier dans les ouvrages signalés dans notre bibliographie, mais les choses aussi élémentaires que le bon usage des points et des virgules. Attention, là aussi, à la lisibilité de votre texte ! Il arrive souvent que le correcteur croit deviner un point ou une virgule dans une petite trace à peine visible sur la page, mais, dans le doute, il est tenu de faire comme s'il y avait une erreur.

Le thème écrit est un exercice contraignant, destiné à vérifier l'aptitude des candidats à résoudre des problèmes précis sans manœuvres d'évitement manifestes ni ré-écriture injustifiée du texte de départ. Etant donné le temps limité dont disposent les candidats, ils doivent être en mesure de travailler assez vite, la rapidité de l'exécution étant fonction de la solidité de leurs connaissances et de la sûreté de leurs réflexes de traducteur. Les meilleures copies révèlent une grande aisance et un réel sens de la langue anglaise ; les notes élevées qui leur sont attribuées sont tout à fait méritées. Mais nous aimerions plutôt insister, pour terminer, sur les copies plus nombreuses qui, malgré des inexactitudes ou des maladresses, témoignent de connaissances certaines et de réflexes intelligents. Le niveau très acceptable qu'atteignent ces candidats leur permet de conserver toutes leurs chances d'accéder aux épreuves orales. C'est un niveau que toute personne qui se prépare sérieusement peut atteindre, comme en témoignent les progrès réels constatés au cours de l'année de préparation chez un nombre non négligeable d'étudiants et le résultat honorable qui récompense leurs efforts.

Les textes que nous vous proposons sont plus courts que ceux du concours : environ 300 mots au lieu de 450. Si vous souhaitez les utiliser pour vous entraîner dans les conditions du concours, comptez deux heures, recopiage et relecture compris. Dans les commentaires, les fautes de première gravité possibles sont signalées par un astérisque.

### **Bibliographie**

BALLARD M. ((1987) 1991), *La Traduction de l'anglais au français*, Paris, Nathan Université.

BALLARD M. (1995), *Relations discursives et traduction*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

CHABLE M.-L. (1991), *Le thème anglais systématique*, Paris, Ellipses.

CHUQUET H. (1990), *Pratique de la traduction*, Gap, Ophrys.

CHUQUET H. & PAILLARD M. (1990), *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Gap, Ophrys.

COHEN-STEINER O. & SOULAS P. (1990), *La Version journalistique anglaise : méthodologie et lexique*, Presses Universitaires de Nancy.

DUBOS U. (1990), *L'Explication grammaticale du thème anglais*, Paris, Nathan.

GALLIX F. & WALSH M. (1997), *La Traduction littéraire, textes anglais et français : XXème siècle*, Paris, Hachette.

GRELLET F. (1993), *The Word Against the Word. Initiation à la version anglaise*, Paris, Hachette.

GRELLET F. (1993), *The Mirrored Image. Initiation au thème anglais*, Paris, Hachette.

GUILLEMIN-FLESCHER J. (1981), *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap, Ophrys.

GUILLEMIN-FLESCHER J. (1992), *Linguistique contrastive et traduction, (Tome I)*, Gap, Ophrys.

JACQUELIN S. & ZIMMER R. (2000), *Réussir l'épreuve de traduction écrite CAPES-Agrégation*, Paris, Ellipses.

VINAY J.-P. & DARBELNET J. (1967), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.

À cette bibliographie concise, il faut ajouter les rapports des jurys d'Agrégation des trois ou quatre dernières années.

## 6. 1. 2. Exemples de thèmes commentés et traduits

### Thème 1

Depuis qu'Antoine et Marie-Anne vivaient à Paris, les réunions familiales se trouvaient séparées par de longues intervalles. Rien d'autre que son père n'attirait Antoine à Nantes et Marie-Anne n'éprouvait qu'amertume et déplaisir à revenir dans sa ville natale. Le bâtonnier de Hauteclaire avait été frappé successivement d'indignité nationale et d'apoplexie peu de temps après la Libération ; contraint d'assurer sa propre défense devant ses pairs, il avait justifié en une plaidoirie hautaine et maladroite ses rapports trop courtois avec les autorités allemandes. La condamnation prononcée – dix ans d'indignité nationale, radiation de l'Ordre des avocats, etc. – le plongea dans une stupeur dont il ne sortit que les pieds devant. En tête d'une famille réduite au minimum et pleine de réprobation – le « nom » se trouvait éclaboussé – Marie-Anne et Antoine accompagnèrent au cimetière le pauvre grand homme foudroyé. Chacun s'accorda, pour des raisons diverses, à estimer que Marie-Anne affichait une douleur disproportionnée aux sentiments qui l'unissaient à son père vivant ; nul n'ignorait chez les Hauteclaire que le père et la fille n'entretenaient pas les meilleurs rapports et que, notamment, le mariage de celle-ci avait fortement déplu à celui-là ; mais dans tout enterrement il y a autant de cadavres que de personnes à suivre le convoi car chacun porte en terre son propre mort, l'idée qu'il se fait du défunt. Marie-Anne [ensevelissait] un personnage en vérité mort depuis longtemps mais qui, à l'instant de refermer la pierre du tombeau, allait définitivement disparaître.

(env. 290 mots)

Paul Guimard, *L'Ironie du sort* (1961)

### Commentaire

Ce premier texte n'est pas difficile, mais le candidat doit disposer d'un lexique parfois moyennement technique, éviter le mot à mot plat ou non idiomatique, et user des divers procédés de traduction, notamment de l'étoffement et de la transposition. Le recours à ces derniers imposera des remaniements syntaxiques qui viendront s'ajouter aux remaniements imposés par les règles de base de la syntaxe anglaise, dont le rapprochement maximal du verbe et de son complément d'objet. On peut enfin souligner les problèmes de temps, avec des glissements possibles du plus-que-parfait vers le prétérit ou de l'imparfait vers le Past Perfect, et les problèmes d'aspect, nombreux dans le texte avec l'emploi récurrent de l'imparfait, dont la traduction mettra en œuvre toutes les formes du prétérit.

**3-4 Le bâtonnier de Hauteclaire avait été frappé d'indignité nationale et d'apoplexie\*** [\* = faute de 1<sup>ère</sup> gravité] : Une traduction approximative de « bâtonnier » ne sera pas jugée sévèrement, mais il faut résoudre les deux autres difficultés lexicales : le choix d'un verbe unique, qui ne pourra pas être *strike*, et

l'explicitation du terme « indignité nationale ». Il faut garder l'essentiel, à savoir que le condamné perd ses droits civiques, mais il est inutile de préciser qu'il est sanctionné ainsi pour des faits de collaboration avec l'ennemi.

**5-6 en une plaidoirie hautaine et maladroite\*** : Il faut déplacer ce syntagme pour éviter de séparer le verbe de son complément d'objet, et il convient de se poser une question sur les adjectifs. Si nous leur conservons le statut d'épithète en anglais, ils seront placés devant le nom et ne seront pas mis en relief. C'est la raison pour laquelle nous préférons en faire des adjectifs attributs dans une proposition relative, de manière à les placer en fin de phrase.

**6-7 La condamnation prononcée\*** : *The pronounced sentence* serait sanctionnée comme faute de première gravité ; *The sentence pronounced* est possible mais exige un étoffement ; *The sentence of the court* est une autre solution.

**8-9 En tête d'une famille réduite au minimum et pleine de réprobation** : Le minimum exigé est l'ajout d'une relative, mais cela ne suffit pas à en faire une phrase qui se lit naturellement. Il faut un étoffement et un remaniement plus ou moins conséquents.

**11 affichait** : Notre préférence va à un prétérit + ING mais le prétérit simple est possible. Nous faisons le même choix pour l'étoffement dont fait l'objet la phrase précédente.

**11-12 une douleur disproportionnée aux\* (...) son père vivant\*** : Ces deux structures, incalquables et apparemment semblables, appellent une explicitation qui fera ressortir des liens différents. Pour la première, et c'est le cas le plus fréquent, une simple relative suffit ; pour la deuxième, ce sera une proposition subordonnée de temps introduite par *when*.

**12 nul n'ignorait\*** : Deux fautes de première gravité sont possibles, l'une sur le lexique – attention au sens de *to ignore* ! – et l'autre sur la négation. La traduction la plus courante de « ignorer » est *not to know*, mais ce sera incompatible avec « nul » ; il faut donc opter pour *nobody was ignorant of the fact* ou encore opérer une modulation : *everyone knew / was aware that*.

**13 n'entretenaient pas\*** : L'événement étant antérieur aux funérailles du père, toute traduction par un prétérit + ING, qui indiquerait le non-achèvement du procès, serait une faute de première gravité. La solution la meilleure, en tout cas la plus sûre, consiste à employer un Past Perfect. Il est également possible d'utiliser un prétérit simple, le lecteur pouvant rétablir la chronologie sans peine. En ayant toujours recours au prétérit, nous aurions pu souligner l'aspect révolu du procès en employant *used to*, mais la présence de la négation rendrait la lecture moins aisée.

**14-15 il y a autant de cadavres que de personnes\* à suivre le convoi\*** : Il s'agit d'une structure élémentaire avec une reprise sujet-verbe (ou sujet-auxiliaire) qui ne permet aucune erreur : *there are as many corpses as there are people following the procession*. Autre exemple : « Il possédait autant de livres que sa sœur de tableaux » : *He owned as many books as his sister did / owned pictures*.

**18-19 un personnage mort depuis longtemps mais qui\*** : Une fois de plus, nous avons affaire à une structure récurrente en français et qu'on ne peut en aucun cas calquer, car elle n'existe pas en anglais. Il faut introduire une première proposition relative, la deuxième étant reliée tout naturellement par *but*. Autre exemple : « Les personnes touchées par le chômage et qui veulent retrouver un emploi » : *People who are affected by unemployment and who want to find a new job.*

### Proposition de traduction

Since Antoine and Marie-Anne had been living in Paris, the family gatherings had been few and far between. Antoine had no reason to go to Nantes other than to see his father and Marie-Anne felt nothing but bitterness and displeasure at returning to her home town. Shortly after the Liberation, Monsieur de Hauteclaire, President of the Bar, had first suffered the loss of his rights as a French citizen and then suffered a stroke. Finding himself obliged to conduct his own case before his peers, he had tried to justify his over-courteous relations with the German authorities in a speech for the defense that was both clumsy and disdainful. The sentence pronounced by the court – he was to lose his rights for a period of ten years and to be struck off the Bar, etc. – plunged him into a state of stupor from which he only emerged feet first. Walking at the head of a family procession composed of very few members, none of whom were concealing their disapproval, since the family name had been dragged in the mud, Marie-Anne and Antoine accompanied the unfortunate, fallen dignitary to the cemetery. Everyone agreed, each for his or her own reasons, that Marie-Anne was displaying a measure of grief that was out of all proportion with the feelings she had had for her father when he was alive. Everyone in the Hauteclaire family was aware that father and daughter had not been on the best of terms, and particularly that the former had been extremely put out by the latter's marriage; but at every funeral there are as many corpses as there are people following the procession, for each of them buries his own dead person, his own image of the deceased. Marie-Anne was not burying the fat, pompous man whose theories and behaviour used to offend her so often, but the young barrister who would come to her room to give her a goodnight kiss when she was little, the man who played games with her on the beach at La Baule, the ally who helped her long ago with her Latin proses, someone who had, in fact, been dead for many years but who, now that the grave was being closed, was about to depart for ever.

### Variantes

- 1 : the family reunions / get-togethers had only taken place at rare intervals
- 2 : There was nothing to bring Antoine to Nantes other than his father
- 8 : from which he never recovered/which only ended at his death
- 9 : having been sullied/smeared
- 10 : to his last resting place
- 13-14 : that the latter's marriage had displeased the former considerably
- 15 : the idea he entertains of the deceased
- 17 : who used to come to her room, when she was a child, to kiss her goodnight
- 19 : a person who had, in fact, died many years before
- 19-20 : when the gravestone was about to be put in place, was going to depart



## Thème 2

Si Émile Barrel ne croit pas au diable, il croit en Dieu, et c'est déjà beaucoup. Non qu'il soit dévot, dévot, mais enfin il va à l'église le dimanche, et s'il lui arrive de manquer la messe, ce n'est jamais que pour ses affaires. Car il est ce qu'on appelle un bon patron. Les rapports amicaux entre ses ouvriers et lui ne se bornent pas à des échanges de fleurs : d'eux à ces demoiselles dans les grandes occasions, et de lui à eux pour leur enterrement. Il a donné à M. l'abbé Petitjeannin un beau local, bien aéré, pour y établir un patronage, et là, somme toute, la jeunesse ouvrière a son club, tout comme des gentlemen anglais, a dit le sous-préfet, M. Rateau, un homme bien pensant, encore qu'il ne le montre pas, à cause de sa carrière. Pour en revenir à Garibaldi, c'est justement ce qui l'a forcé à licencier des Italiens qui a libéré ce local et lui a permis d'en disposer, quand on a décidé de fabriquer moins de modèles de tablettes mais de concentrer toutes les forces sur ceux qui ont du succès. Alors, naturellement, plus besoin d'une telle main d'œuvre. M. Barrel se sentait, bien entendu, tout triste d'avoir à se séparer d'une partie de ses ouvriers, il avait bien examiné le pour et le contre. Mais n'est-ce pas, il ne faut jamais rien faire de déraisonnable, et l'intérêt de l'usine était aussi celui des ouvriers : si on était allé à la faillite, que serait-il advenu d'eux ? Ce n'aurait plus été une partie qui se serait trouvée à la rue. M. Barrel, avant de se décider, avait dix fois relu, réétudié la liste des licenciements. D'abord, naturellement, pas un Français.

(env. 290 mots)

Louis Aragon, *Les Beaux quartiers* (1936)

## Commentaire

Le trait le plus marquant de cet extrait est son style, mélange de présent et de passé, discours mi-direct et mi-rapporté. Le caractère mouvant du texte, ses déplacements constants et non signalés entre le général et le particulier, créent des problèmes quant à certains pronoms personnels ou encore au choix des temps, notamment pour les passés composés des lignes 5 à 9. En outre, il faut veiller à **tout** traduire avec précision en n'omettant aucun des nombreux « petits » mots et expressions qui émaillent le texte et lui confèrent son ton familier : « déjà », « mais enfin », « et là, somme toute », « encore que », « mais n'est-ce pas », pour en citer quelques-uns. Enfin, il faut respecter la syntaxe souvent lâche, qui ordonne la pensée du personnage sur le mode de l'association.

**1-2 non qu'il soit dévot, dévot\*** : Le calque doit être évité et le ton familier conservé.

**2-3 ce n'est jamais que pour** : Encore une de ces petites tournures qu'il faut tenter de traduire intégralement, même si, dans le cas présent, on pourrait omettre "jamais".

**4-5 d'eux à ces demoiselles (...) de lui à eux** : Le mot à mot serait peu authentique, d'où l'étoffement que nous proposons. À la place de *the bouquets* et *the wreaths*, *those* est tout à fait acceptable.

**5 Il a donné** : Le choix du Present Perfect se justifie par l'absence de repère temporel et par le lien mental qui s'établit entre le présent de l'énonciation et l'événement passé, le résultat de cet événement étant précisé immédiatement après. Le prétérit n'est pas exclu, surtout en anglais américain, où l'on rencontre fréquemment des phrases du type *Did you ever eat peaches ?*, mais nous ne ferions pas ce choix.

**7 a dit le sous-préfet\*** : Le même raisonnement devrait logiquement s'appliquer ici et pourtant nous voyons plutôt la narration d'un événement passé, ce qui exige l'emploi d'un prétérit. En outre, il est souhaitable de conserver

l'apposition des trois groupes nominaux, « le sous-préfet, M. Rateau, un homme bien pensant », et donc l'inversion verbe-sujet, mais *has said the sous-préfet* n'est pas recevable. Nous avons opté en fait pour une autre solution. (La traduction des passés composés des lignes 8-9 ne se discute pas, le repère passé étant fourni par la subordonnée « quand on a décidé ».)

**8-9 Pour en revenir à Garibaldi (...) lui a permis d'en disposer\*** : Cette phrase mérite un commentaire plus détaillé car la syntaxe assez complexe peut gêner la compréhension de la structure et donc du sens. Avant toute chose, il s'agit de repérer le verbe principal et le sujet, en faisant bien attention à la ponctuation, notamment à l'absence de virgules. Le verbe, ou plutôt les verbes, puisqu'il y a deux propositions coordonnées, est « a libéré » + « a permis », le sujet étant « ce qui l'a forcé à licencier des Italiens ». « C'(e) » ne renvoie nullement à Garibaldi car, dans ce cas-là, on aurait eu « c'est justement **lui** qui... » ainsi qu'une virgule après « Italiens ».

En fait, « C'(e) » sert de point d'appui pour la formation d'une structure clivée mettant en relief le sujet, structure classique, si ce n'est qu'ici le groupe nominal sujet se compose d'un pronom suivi d'une relative. Quant à la référence à Garibaldi, il s'agit simplement d'une association d'idées que fait M. Barrel : Garibaldi était italien, comme les ouvriers licenciés. (On trouvera une analyse de la formation et des composantes des phrases clivées en anglais dans les ouvrages signalés dans la section consacrée à l'explication linguistique du présent ouvrage.)

**11 Alors, naturellement, plus besoin** : Les phrases incomplètes étant moins fréquentes en anglais, il convient d'ajouter le sujet et le verbe appropriés.

**12 une partie de ses ouvriers\*** : (*A*) *part* est généralement suivi d'un singulier, non d'un pluriel : (*a*) *part of the crowd* / (*a*) *part of the audience*. Il faudrait donc choisir *workforce* ou *labour force* plutôt que *workers* / *hands*. Mais comme « se séparer de » sera traduit par *to part with*, mieux vaut opter pour *some of his workers*.

**14-15 Ce n'aurait plus été une partie\*** : Il faut remanier la phrase en respectant le style. D'autres propositions sont : *There would have been more than just some of them out of a job* / *More than just a few of them would have found themselves out of work*.

### Proposition de traduction

While Émile Barrel may not believe in the devil, he does believe in God, and that in itself is already something. Not that he is all that religious, but he does at least go to church every Sunday, and if he occasionally fails to attend a service, it is only ever because he has business to deal with. For he is what is known as a fair employer. The friendly relations between himself and his workers go beyond the mere exchanging of flowers : the bouquets they offer the young ladies on special occasions and the wreaths he sends for their funeral. He has given Father Petitjeannin some nice airy premises to use for his youth centre, and that way, when you come to think of it, working-class youngsters have their own club, just like English gentlemen, to quote Monsieur Rateau, the *sous-préfet*, a right-thinking man even though he does not let it show because of his career. To get back to Garibaldi, it was precisely the fact that he was forced to dismiss some

Italian workers that freed these premises and allowed him to dispose of them, when it was decided to produce fewer kinds of chocolate bars and to concentrate every effort on those that sold well. So there was obviously no need to keep on so many hands. Monsieur Barrel felt very sad of course at having to part with some of them, and he had thoroughly examined the arguments for and against. But one must never do anything unreasonable, must one, the interests of the factory were those of the workers as well; and what would have become of them if the business had gone bankrupt? There would have been more than just a few of them out on the streets. Before coming to a final decision, Monsieur Barrel had read and examined the redundancy list a dozen times over. First of all, naturally, there was not a single Frenchman.

### Variantes

- 1-2 He is not exactly what one would call religious / He is hardly over pious
- 2-3 and should he happen to miss mass, it is only because he has business matters to attend to
- 4 his daughters / the Mademoiselles Barrel
- 6 when you look at it / as it were
- 7 a God-fearing man
- 8-9 it was precisely what forced him to sack some Italian workers that freed these premises
- 11 to have such a large labour force
- 12-13 he had weighed up the pros and cons very carefully
- 16 the list of those to be made redundant / to be dismissed

### Thème 3

Je n'avais aucune envie de marcher sous l'averse dans des rues qui ne m'apprenaient rien, jusqu'au moment où la caissière de *L'Alhambra* eut commencé à dérouler son rouleau de tickets ; pour l'aborder, il était préférable de se présenter à elle lorsque les spectateurs de la première séance auraient gagné leur fauteuil. Au temps d'Anna, j'entrais et sortais à ma guise, dispensé d'utiliser ces carrés de papier sur lesquels le patron, pour ses amis et les membres des familles du personnel étendus jusqu'aux cousins, apposait un tampon d'une encre si pâle que s'imprimait à peine le haut des lettres d'« exonéré ». À la faveur d'une accalmie, je m'élançai, et il y avait à parcourir une distance assez longue pour mesurer le souffle. Sous ce rapport, je m'estimais satisfait au pied des quatre ou cinq marches qui surélevaient le trottoir devant *L'Alhambra*, abritées par la verrière qui faisait croire qu'on rabattait à volonté la partie supérieure de la façade en vitres, tel le panneau de quelque énorme bonheur-du-jour, car de tous les immeubles que je voyais aux alentours, c'était encore le cinéma qui paraissait avoir le moins rapetissé. Il était habituel que, le samedi et le dimanche, la file d'attente s'allongeât jusqu'à vingt mètres de l'endroit d'où me chassaient les gouttes d'eau tombant de la corniche et qui maintenant traversaient vite la chevelure pour mouiller le crâne. La foule dissimulait aux derniers arrivés qui stationnaient dans le caniveau le guichet de location transféré aujourd'hui à l'intérieur du hall [...], près de l'escalier du balcon, que les femmes descendaient l'œil agrandi de celles qui croient encore au film.

(env. 290 mots) Angelo Rinaldi, *La Confession dans les collines* (1990)

### Commentaire

Les difficultés de ce texte viennent en partie de son écriture, qui nous paraît souvent alambiquée, défaut qui a une fâcheuse tendance à s'accroître avec la traduction mais que l'on ne peut pas se permettre de gommer par une ré-écriture injustifiée, car l'agencement syntaxique compliqué et les phrases à rallonge posent des problèmes que les candidats doivent résoudre sans recourir à des « manœuvres d'évitement ». La description détaillée est une autre source de difficultés, car il

n'est pas toujours facile de visualiser l'emplacement des divers éléments du lieu, ce qui complique la traduction des prépositions dans l'avant-dernière phrase, par exemple. Notons enfin l'emploi quasi-exclusif de l'imparfait, temps réputé délicat à traduire, d'autant que nous avons affaire ici à deux plans temporels – celui de la narration d'une suite d'actions à un moment donné du passé et celui d'une époque antérieure (lignes 4 à 6 et 12 à 17, mis à part les verbes « chassaient » et « traversaient »). Ainsi, se trouve souvent posé le problème du choix de la forme appropriée du prétérit.

**4 auraient gagné\* leur fauteuil\*** : Traduire par *armchair* serait une simple étourderie mais qui coûterait cher, de même que le recours au conditionnel passé dans cette subordonnée de temps.

**4 Au temps d'Anna\*** : C'est l'exemple type du syntagme nominal que l'on traduira par un syntagme verbal, afin de respecter la plus grande actualisation des procès en anglais. Un problème similaire se trouve à la ligne 7 : « À la faveur d'une accalmie ».

**4 sortais à ma guise, dispensé\*** : On est presque toujours obligé de traduire cette structure appositive en précisant le lien, souvent au moyen d'une relative. Le même problème revient à la ligne 9 avec « abritées ». Comme le participe passé ne s'accorde pas en anglais, une simple apposition ne permettra pas de comprendre qu'il renvoie à *steps*. On pensera qu'il se rattache à *the Alhambra* ou, à la rigueur, à *the pavement in front of the Alhambra*. On trouve la même difficulté encore à la ligne 16.

4-6 Un ensemble de difficultés, dont chacune peut donner lieu à une faute de 1<sup>ère</sup> gravité : le découpage de la phrase, l'inversion verbe-sujet, la nécessité d'un étoffement etc..

**7-8 il y avait [...] pour mesurer le souffle\*** : Le calque étant impossible, il faut remanier complètement en respectant le sens.

**8-9 Sous ce rapport [...] car de tous les immeubles** : La phrase paraît mal écrite et peu claire. C'est la relation indiquée par « car » qui pose problème. Faut-il lire « car c'était encore le cinéma qui paraissait avoir rapetissé le moins » comme une expansion portant sur « quelque **énorme** bonheur-du-jour » ? Cela semble la seule solution possible. Sinon, nous sommes contraints de lire la phrase comme ceci : « Sous ce rapport, je m'estimais satisfait, car de tous les immeubles que je voyais aux alentours, c'était le cinéma qui paraissait avoir rapetissé le moins. » Or « sous ce rapport » renvoie logiquement à la fin de la phrase précédente, « pour mesurer le souffle » : la phrase n'aurait donc aucun sens.

**9-10 qui faisait croire\*** : Le calque serait sanctionné comme faute de 1<sup>re</sup> gravité, les solutions simples ne manquant pas.

12-15 Dans cette phrase qui ne nous semble pas très heureuse, nous retrouvons des difficultés semblables à celles des lignes 4-6, chacune pouvant donner lieu à une faute de 1<sup>re</sup> gravité : le découpage de la phrase, l'inversion verbe-sujet, auxquels nous ajouterons l'agencement classique « tombant de la corniche et qui... », qui ne peut en aucun cas se traduire tel quel. Le syntagme adverbial des lignes 13-14 est assez confus, mais, puisque le narrateur se trouve devant l'entrée, on comprend que la file d'attente s'allongeait autrefois sur vingt mètres à partir de cette entrée / « cet endroit ». Normalement, il faudrait traduire par une structure

plus simple – *there was regularly a twenty-yard (long) queue*, par exemple – mais la présence de la relative ne le permet pas.

15-17 Malgré les nombreuses contraintes de cette phrase, on peut éviter de séparer le verbe de son complément d'objet en traduisant « dissimulait » par autre chose que *hid from*.

16-17 **que les femmes descendaient l'œil agrandi de celles qui\*** : L'absence de ponctuation surprend; notre traduction ajoute une virgule. Mais le vrai problème se trouve dans la structure, « l'œil agrandi de celles qui », qu'il faut impérativement remanier. *With the wide eyes of those who* ne recèle pas d'erreur mais ne se lit pas de façon naturelle.

### Proposition de traduction

I had no inclination to walk through the rain along streets that I could find out nothing from, while waiting till the box-office assistant at the Alhambra had started unwinding her roll of tickets. If you wanted to speak to her, it was better to approach her when the matinée audience had taken their seats. When Anna was working there, I used to go in and out as I liked without having to use those little squares of paper which the manager distributed to his friends and to his employees' families and relatives – cousins included – and which he stamped with the words "Admission Free" in such pale ink that the top of the letters could only just be seen. I took advantage of the fact that the rain had let up to make a dash for it, and it was sufficiently far for me to run to see how much wind I had. I reckoned myself satisfied on that score when I reached the foot of the four or five steps which raised the level of the pavement in front of the Alhambra and which were sheltered by the glass canopy that looked as though the upper part of the glass-fronted building could be let down whenever necessary, like the front of some huge writing-desk, since, among all the buildings I could see around, it was the cinema that seemed to have shrunk the least. On Saturdays and Sundays, the queue regularly stretched out for up to twenty yards from the spot from which I was being driven by the drops of rain that were falling from the cornice and were now rapidly trickling through my hair and wetting my head. The crowd prevented the latecomers standing in the roadway from seeing the advance booking office, which has now been moved inside the foyer, near the stairs leading to the dress-circle, which the women used to walk down, wide-eyed as if they were still immersed in the film.

### Variantes

- 1 in the downpour
- 2 the cashier / the woman at the box-office
- 3-4 to turn up when the audience for the first showing had sat down
- 4 When Anna worked / used to work there, I went / would go in and out
- 4-5 without being required to use
- 6 were barely visible
- 7 it was raining less / it was not raining so hard
- 8 whether I had enough wind
- 9-10 that gave the impression that the upper part of the building with its plate-glass windows
- 14-15 to wet my scalp

## **6. 2. Comment se préparer à la version écrite ?**

### **6. 2. 1. Remarques générales**

Les rapports des jurys d'agrégation successifs indiquent clairement que les problèmes habituels rencontrés par les candidats ne sont pas insurmontables s'ils veulent bien se donner les moyens de mettre en œuvre, le jour du concours, un certain nombre de stratégies posées, élaborées et affinées antérieurement, au cours d'un apprentissage sérieux et suivi.

Pour commencer, on lira avec la plus grande attention les rapports en question. On constatera que ces rapports vont dans le même sens : ils formulent tous les mêmes remarques et prodiguent tous les mêmes conseils. Cependant, dans la mesure où les textes proposés sont d'origines diverses et peuvent être de nature différente, il est évident que les remarques formulées apportent pour chacun des éclairages particuliers sur des points précis, qui concernent aussi la façon de procéder, c'est-à-dire la méthode.

Il est en effet primordial de bien se situer par rapport à des questions simples, mais vitales. Par exemple, doit-on calquer le texte de départ, ou faut-il, par souci d'esthétisme, s'en éloigner ? Faut-il laisser Woolfe, Joyce ou Updike s'enfermer dans des phrases sans fin ou doit-on soulager le style boursoufflé de ces égarés en ponctuant leur discours de quelques points ou points-virgules réconfortants ? Il est évident que le rôle du traducteur n'est pas d'intervenir dans la conception du fragment d'œuvre d'art qui lui est confiée, mais de restituer au mieux les choix stylistiques ou syntaxiques du concepteur.

Il fallait éviter les ré-agencements syntaxiques entraînant une modification de la cohésion rhétorique du texte. Certains candidats, par exemple, ont choisi de relier les phrases brèves du tout début du texte en utilisant coordination et subordination là où il était au contraire important de conserver la série de notations succinctes. Il était de même fondamental de ne pas effectuer de coupures dans la longue phrase commençant par [...], où l'accumulation de relatives et de compléments évoque [...] (Rapport 1992)

Face à la difficulté qu'il pouvait y avoir à traiter des phrases de large amplitude, certains ont fait le choix de la fragmentation. Cela a généralement eu pour effet de couper le souffle d'une syntaxe indissociable de ce qui fait l'originalité de [Poe] (Rapport 1999)

Ceci ne signifie en aucune façon que le respect de l'agencement ou du rythme du texte de départ puisse conduire à maltraiter les lois et les droits de la langue-cible :

Comme les années précédentes, nous insistons sur la nécessité de serrer le texte de départ au plus près sans négliger pour autant l'exigence de l'élégance de l'expression. (Rapport 1979)

Les candidats se lancent trop souvent [...] dans une traduction qui chemine péniblement d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre, sans se soucier de la mise en forme générale. (Rapport 1984)

Il convient de souligner que la mauvaise qualité du français tient souvent à ce que celui-ci souffre de la situation de traduction elle-même : en d'autres termes la langue-cible se trouve contaminée par la langue-source. Trop de candidats cèdent aux facilités du calque tant au niveau lexical que syntaxique. Si certains calques peuvent fonctionner, d'autres posent d'évidents problèmes de collocation. (Rapport 1999)

Il faut se refuser à consigner sur papier des phrases incorrectes ou incohérentes qu'en d'autres circonstances on n'écrit sans doute pas. Respecter la structure et les choix stylistiques et syntaxiques du texte de départ n'implique pas l'utilisation du calque comme mode opératoire systématique. Seule une bonne connaissance des deux langues associée à un entraînement assidu peuvent permettre d'effectuer les pontages qui conviennent, c'est-à-dire de prendre les décisions qui s'imposent pour chaque cas de figure, chaque unité de traduction dans leur contexte spécifique.

Il est évident que la **grammaire** doit faire l'objet d'une attention particulière. Des erreurs d'analyse sur des faits de langue peuvent entraîner des dérives susceptibles d'anéantir l'ensemble de la traduction. On passera sur certains manques de réflexes qui font que, pris dans la tourmente, certains étudiants se fourvoient sur des structures du type *all the more [...] as [...] as [...]* quand les deux *as* sont de nature différente – défaut d'analyse fatal –, pour mettre l'accent sur la nécessité d'une bonne lecture globale et raisonnée de l'ensemble de l'extrait à traduire. Chaque texte contient sa spécificité grammaticale. Ainsi, le rapport de 1999, par exemple, met l'accent sur les erreurs déjà constatées dans des rapports antérieurs sur l'appréciation du système aspecto-temporel :

[...] différences considérables existant entre le système aspecto-temporel de l'anglais et sa traduction française. Cela vaut en particulier pour les temps du passé où le prétérit peut correspondre à des emplois de temps beaucoup plus diversifiés en français. Ainsi fallait-il voir que tous les prétérits du texte n'avaient pas tous la même valeur. Certains (la majorité) renvoyant à un procès passé envisagé globalement et marquant une rupture nette avec le moment d'énonciation devaient être rendus par le passé simple [...] alors que d'autres semblant au contraire installer l'énonciateur dans une durée passée revécue de l'intérieur appelaient l'emploi d'un imparfait [...]. Enfin, c'est parfois le plus-que-parfait qui était le temps le plus approprié.

Le rapport de 1994 met aussi en exergue ces erreurs :

L'écriture de Hawkes combine les deux plans du discours et du récit. C'est l'appréciation exacte des frontières, mais aussi des éventuels recoupements entre ces deux plans qui permet de trancher la question des temps, et en particulier du prétérit : imparfait et passé composé en séquence de discours, imparfait et passé simple en séquence de récit [...] Un degré supplémentaire d'antériorité impliqué par le contexte déclenchera la traduction de certains prétérit par des plus-que-parfaits.

Le rapport de 1995 signale des dysfonctionnements sur le plan verbal :

[...] il est préoccupant que certains candidats ne repèrent toujours pas des structures passives comme *had had his lungs shredded* ou *small archipelagos of green tarred over* ; le recours à des structures pronominales qui n'ont aucun sens, telles que « il s'était lacéré les poumons » ou « il avait vu les archipels de vert se recouvrir de goudron » témoigne malheureusement de cette ignorance.

Il est évident que les structures passives doivent faire l'objet de la plus grande attention à chaque fois qu'elles apparaissent, même quand, a priori, la traduction semble aller de soi.

On se méfiera aussi, de manière générale, des idées reçues. On sait qu'avec les verbes de perception il convient de ne pas traduire *can*, comme dans, par exemple, *I can see you're in a bad mood today*. Dans *...and then, unexpectedly, I could see you...*, il conviendrait, peut-être, de proposer « et alors, contre toute attente, je pus te voir ». Seul le contexte permet d'effectuer les choix qui conviennent.

Le **vocabulaire**, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas fondamental : on peut réussir une version même si le sens de quelques mots n'est pas très bien cerné. Si, par exemple, dans la série fictive suivante *violets, lilies, orchids and marigolds*, la traduction juste de *marigold* ne vient pas à l'esprit, la pénalité encourue pour cette petite lacune est minimale – à condition de rester dans le champ lexical concerné – et n'est en rien comparable aux points-fautes que l'on infligerait dès lors qu'il s'agirait d'évaluer la gravité de problèmes d'ordre syntaxique ou grammatical.

Cependant, la méconnaissance d'un champ lexical peut conduire à des dérivés qui peuvent mener au contresens via le faux-sens. D'où la nécessité de posséder le bagage standard : celui de « l'anglophone cultivé ».

Le rapport de 1980 situe bien les attentes du jury en terme de connaissances lexicales – il s'agissait d'un poème de Lowell, 'For the Union Dead'. « Ce texte ne comportait apparemment pas de difficultés de vocabulaire et l'on peut s'étonner que des candidats à l'agrégation ne connaissent pas le sens de mots comme *weathervane, cod, cowed, steamshovels, gouge, girders, safe...* », exigences par rapport auxquelles on peut commencer à se situer soi-même.

Près de 20 années plus tard, le rapport de 1999 place la barre à la même hauteur :

Quant aux difficultés tenant au lexique, elles étaient finalement réduites. Seuls les termes de *stern-post* et de *jaggeree* pouvaient dérouter par leur technicité ou leur exotisme. Toutefois, *stern* fait partie du vocabulaire élémentaire dans le domaine maritime, de sorte que même si « étambot » n'est pas connu, on peut facilement risquer une approximation à partir des deux éléments du composé *stern-post*. S'agissant du deuxième terme, sa méconnaissance est tout à fait excusable. En revanche, le contexte permet aisément de comprendre qu'il est question de nourriture ; dans ce cas, la méthode consiste simplement à proposer un terme générique vraisemblable (« nourriture » ou « vivres » faisaient probablement l'affaire). Quant aux termes liés au bateau ou à la navigation (*rudder, swell, hulk*), ils devraient normalement faire partie du vocabulaire connu d'un agrégatif. De surcroît, pour le futur spécialiste d'une civilisation où la mer a toujours joué un rôle prééminent, ce registre lexical ne peut que continuer à faire partie des grands « classiques ». Ajoutons, pour finir sur ce chapitre, que les erreurs les plus graves ont en effet porté sur le lexique le plus simple. Ainsi, dans nombre de copies, l'emploi intransitif de *prove* au sens de *prove to be* et l'emploi également intransitif de *ship* au sens de « s'embarquer » n'ont pas été identifiés.

La notion de **civilisation** est extrêmement importante : le candidat préparé se doit de connaître ses fondamentaux sur les pays dont il se propose d'enseigner la langue. Les exemples ne manquent pas de traductions insuffisantes par manque de connaissances sur le domaine concerné, en l'occurrence certains faits historiques ou culturels. Il est bien évident que Joyce n'a pas les mêmes référents civilisationnels et culturels que Faulkner et que Updike ne fonctionne pas sur le même mode de pensée que Lodge ou McGahern. Seule une bonne connaissance du monde anglo-saxon, mais aussi une bonne culture générale, peuvent permettre



de se défaire des quelques chausse-trappes qui ponctuent toujours, à divers degrés, les versions du concours. Il convient donc de voyager dans tous les sens du terme : de lire beaucoup dans les deux langues, de regarder des films en V.O., de surfer, communiquer par le net avec les autres cultures et de s'imprégner au maximum de ce qui fait l'âme des peuples. On ne se contentera pas seulement de glisser car, pour bien les traduire les mots, il faut d'abord savoir les situer dans leur époque, leur contexte et considérer le fait que le mot fait partie d'un réseau structurant qui est d'ordre syntaxique, linguistique, mais peut-être avant tout, civilisationnel et / ou culturel.

### Quelques exemples :

Le rapport 1980 donne les minima : « Le traducteur devait posséder certaines connaissances en histoire américaine certes, mais ce n'est pas trop demander des candidats qu'ils ne confondent pas l'Union et la Confédération des Etats Sudistes, la Guerre de Sécession et la Guerre d'indépendance ». Il est bien évident que des erreurs sur ce type de référent sont, à juste titre, lourdement sanctionnées. Pour être sûr de son fait, on s'essaiera à la version (abrégée) suivante du rapport de 1984, qui situe bien les exigences du jury en la matière : il s'agit d'un extrait 'A Quaker's Meeting' de *The Essays of Elia* de Charles Lamb.

There are wounds which an imperfect solitude cannot heal. By imperfect I mean that which a man enjoyeth by himself. The perfect is that which he can sometimes attain in crowds, but nowhere so absolutely as in a Quakers' Meeting. – Those first hermits did certainly understand these principles, when they retired into Egyptian solitudes, not singly, but in shoals, to enjoy one another's want of conversation. The Carthusian is bound to his brethren by his agreeing spirit of incommunicativeness. [...] – can there be no sympathy without a gable of words? – away with this inhuman, shy, single, shade-and-cavern-haunting solitariness. Give me, Master Zimmerman, a sympathetic solitude. [...] – The Abbey Church of Westminster hath nothing so solemn, so spirit-looking, as the naked walls and benches of a Quaker's Meeting. Here are no tombs, no inscriptions. [...] – I have witnessed that which brought before my eyes your heroic tranquillity, inflexible to the rude jests and serious violences of the insolent soldiery, republican or royalist, sent to molest you – for ye sate betwixt the fires of two persecutions, the outcast and off-scouring of church and presbytery.

### Extrait commenté par le jury en ces termes :

[...] *Quakers' Meeting* renvoie au lieu de réunion et non à la réunion ou à l'assemblée elle-même. Une lecture attentive le révèle clairement. Les Quakers ne se sont pas retirés en Egypte : *Those*, différent de *These* aide aussi à le comprendre. On peut pardonner l'ignorance de *Carthusian* qui évoque le Chartreux (l'adjectif « cartusien » subsiste dans la langue française), mais *brethren* est une lacune plus sérieuse dans beaucoup de copies. Il n'était pas nécessaire de connaître *Master Zimmerman* pour traduire, mais on ne peut qu'être surpris de voir *The Abbey Church of Westminster* rendu par « l'Abbaye de l'église de Westminster ». [...] Les étudiants devraient savoir que les Quakers ont été victimes de persécutions et qu'ils ont été « rebuts » et « parias » (*the outcast and off-scouring* : citation biblique), non pas de l'église et du presbytère, encore moins des églises et des presbytères, mais des églises anglicanes et presbytériennes. [...] Ces quelques remarques doivent faire prendre conscience du fait que les traits de civilisation n'auraient pas dû être un écueil pour les candidats.

Le commentaire du jury est accompagné de la proposition de traduction suivante, où il apparaît qu'il convient de disposer de bases solides, composée à partir des meilleures copies :

Il est des blessures qu'une solitude imparfaite ne saurait guérir. Par imparfaite, j'entends celle que l'homme goûte quand il est seul. Celle qui est parfaite, c'est celle qu'il parvient de temps à autre à atteindre au sein de groupes, mais jamais de manière aussi absolue que dans un Temple Quaker... Les premiers ermites ont assurément très bien compris ce principe lorsqu'ils se sont retirés dans des solitudes égyptiennes, non pas séparément, mais par vagues, afin que chacun puisse goûter le défaut de conversation des autres. Le Chartreux est lié à ses frères par cette commune aspiration à la règle du silence. [...] Ne peut-il donc y avoir de communion hors du babillage des mots ? ... Foin de cette inhumaine et timorée solitude en solitaire qui hante l'ombre et la caverne. Donnez-moi, Maître Zimmerman, une solitude en communion avec autrui [...]

L'Église Abbatiale de Westminster n'a rien d'aussi solennel, d'aussi apaisant pour l'esprit, que le dépouillement des murs et des bancs d'un temple Quaker. Ici, point de tombeau, point d'inscriptions. [...] J'ai été témoin de ce qui m'a révélé au grand jour votre héroïque tranquillité, impassible face aux grossières plaisanteries et aux sévères violences de la soldatesque arrogante, républicaine ou royaliste, dépêchée pour vous maltraiter : vous fûtes pris, en effet, entre les feux de deux persécutions, vous les rebuts et les parias des églises anglicane et presbytérienne.

### 6. 2. 2. Quelques conseils

– ne pas craindre de prendre une vingtaine de minutes pour lire et relire attentivement l'extrait proposé ; Auteur ? Nature du texte ? Date de publication ? Temps de la narration, moment de l'énonciation, temps historique ? Contexte ? Apprécier le texte dans sa globalité, dans sa cohérence interne ; surveiller le jeu des déictiques ; repérer les grands champs lexicaux, les articulations ou charnières importantes, les réseaux métaphoriques, les aspects culturels et civilisationnels...

– ne pas perdre son temps à rechercher tel élément lexical, alors qu'il est cerné, mais aller à l'essentiel. Il s'agit d'éviter les fautes concernant la syntaxe, le système aspecto-temporel, l'analyse du texte dans son ensemble ; toute faute de logique coûte très cher.

– traduire en ayant à l'esprit que le texte est un tout cohérent, qu'il est régi par des lois. En cas de doute, rester le plus près du texte possible tout en respectant les règles de la langue-cible.

– bien gérer son temps : la mise au propre effectuée, il doit rester encore une vingtaine de minutes pour régler les derniers problèmes, relire le texte sans concession de façon à éliminer et reformuler au mieux tout segment douteux en français. On portera une attention particulière aux phrases qui ont subi des transformations en cours de partie et qui sont donc susceptibles de véhiculer des incohérences sur tous les plans. On en profitera pour corriger au passage les 'fautes de frappe'. Ecrire lisiblement. Ne pas craindre de barrer pour corriger : il n'y a pas de bonus propreté.

### 6. 2. 3. Quelques tests

a) Déterminer cinq groupes de cinq noms correspondants aux champs lexicaux suivants : architecture, peinture, gravure, notation musicale, cathédrale ; puis préciser leur traduction.

*Woodcut, staff, water-colour, pediment, aisle, lithograph, bar, high-altar, pedestal, easel, organ-loft, spire, canvas, frieze, natural, print, etching, minim, engraving, capital, seascape, font, still-life, cornice, flat.*

b) Donner la traduction des fêtes religieuses suivantes ainsi que leur signification :

*Twelfth Night, Maundy Thursday, Whitsun, Michaelmas, Passover, Easter.*

c) Traduire en termes de presse les mots suivants :

*Circulation, leading-writer, editor, agony column, misprint, rag, quaterly, sports page, heading, headline.*

d) Traduire en termes de cinéma les mots suivants :

*close-up, panning, dubbing, cutter, extra, designer*

e) Traduire en termes de photographie les mots suivants :

*snap, viewfinder, spool, shutter, lighting, proof*

[En cas de lacunes trop importantes, pratiquer le lexique.]

f) À quoi correspondent les phénomènes suivants ?

*Bloody Sunday, Home Rule, Impeachment, New Deal, Pearl Harbour, Vanuatu, Mayflower, Glen Morangie, Commonwealth, Maori.*

g) Réinsérer dans leur contexte les personnages suivants (leurs actes et les conséquences de leurs actes) :

*E. De Valera, G. Washington, A. Lincoln, M.L. King, J. Cook, Macbeth, Cromwell, The Beatles, H. Wilson.*

[En cas de lacunes trop importantes, pratiquer la civilisation]

L'essentiel est en fait de pratiquer la version en tant que telle, d'en faire autant que possible de façon raisonnée afin de s'approprier chemin faisant les mécanismes du traducteur.

## 6. 2. 4. Exemples de versions traduites

### Texte 1

The trees reached up to the ceiling and from the ceiling they were bent back again, like mangroves, towards the floor. But in this particular room, Walter reflected, in this queer combination of a Roman courtyard and the Palm House at Kew, the growths of sounds shooting up, uninterrupted, through the height of three floors, would have gathered enough momentum to break clean through the flimsy glass roof that separates them from the outer night. He pictured them going up and up, like the magic beanstalk of the Giant Killer, into the sky. Up and up, loaded with orchids and bright cockatoos, up through the perennial mist of London, into the clear moonlight beyond the smoke. He fancied them waving up there in the moonlight, the last thin aerial twigs of noise. That loud laugh, for example, that exploding guffaw from the fat man on the left – it would mount and mount, diminishing as it rose, till it no more than delicately tinkled up there under the moon. And all these voices (What were they saying? '...made an excellent speech...'; '...no idea how comfortable those rubber reducing belts are till you've tried them...'; '...such a bore...'; 'eloped with the chauffeur...'), all these voices – how exquisite and tiny they'd be up there! But meanwhile down here, in the jungle..., Oh, loud, stupid, vulgar, fatuous.

**Rapport 1994, Aldous Huxley, *Point Counter Point***

Les arbres montaient jusqu'au plafond, et du plafond, comme des palétuviers, ils se recourbaient vers le sol. Mais ici, dans cette salle, pensait Walter, ce compromis étrange entre la cour intérieure d'un palais romain et la grande serre de Kew Gardens, ces pousses sonores, qui s'élançaient sans entrave sur trois étages de hauteur, auraient pris suffisamment d'élan pour faire voler en éclats la frêle verrière qui les séparait de l'extérieur et de la nuit. Il se les représentait montant plus haut, toujours plus haut dans le ciel comme la tige de haricot magique de Jean le Tueur de Géants. Toujours plus haut, chargées d'orchidées et de cacatoès aux couleurs vives, plus haut encore, crevant la brume qui stagne en permanence

sur Londres, pour retrouver par delà la fumée la pureté du clair de lune. Il les imaginait là-haut se balançant au clair de lune, ultimes et grêles ramilles aériennes de bruit. Ce rire gras, par exemple, cet éclat de rire tonitruant lancé par le gros bonhomme, là, à gauche, il monterait, monterait encore, faiblissant à mesure, pour ne plus être qu'un tintement cristallin tout là-haut sous la lune. Et toutes ces voix (que disaient-elles au fait ? « ...fait un discours remarquable... » ; « ...pas s'imaginer comme ces gaines élastiques amincissantes sont agréables à porter tant qu'on ne les à pas essayées... » ; « ...tellement assommant... » ; « ...s'est fait enlever par le chauffeur »), toutes ces voix, qu'elles seraient exquises et impalpables tout là-haut ! Mais en attendant, ici, dans la jungle... Que de bruit, de bêtise, de vulgarité, de suffisance.

## Texte 2

I will tell you in a few words who I am : lover of the hummingbird that darts to the flower beyond the rotted sill where my feet are propped; lover of bright needlepoint and the bright stitching fingers of humorless old ladies bent to their sweet and infamous designs; lover of parasols made from the same puffy stuff as a young girl's underdrawers; still lover of that small naval boat which somehow survived the distressing years of my life between her decks or in her pilothouse; and also lover of poor dear black Sonny, my mess boy, fellow victim and confidant, and of my wife and child. But most of all, lover of my harmless and sanguine self.

Yet surely I am more than a man of love. It will be clear, I think, that I am a man of courage as well.

**Rapport 1993, John Hawkes, *Second Skin***

Je vais vous dire en quelques mots qui je suis : un amoureux du colibri qui s'élance comme une flèche vers la fleur, par-delà le rebord vermoulu de cette fenêtre où j'appuie les pieds ; un amoureux des tapisseries aux tons vifs et des doigts vifs des vieilles dames austères, qui brodent leurs jolies horreurs avec application ; un amoureux des ombrelles faites de ce tissu bouffant dans lequel on taille les pantalons des petites filles ; un amoureux, encore, de ce petit navire de guerre qui a, allez savoir comment, survécu aux années éprouvantes que j'ai passées à son bord, à arpenter les ponts ou la cabine de pilotage ; un amoureux aussi de Sonny, ce pauvre petit Noir qui me servait au mess, partageant mon infortune et mes secrets ; ainsi que de ma femme et de mon enfant. Mais plus que tout, amoureux de moi-même, de l'être sans malice et optimiste que je suis.

Et pourtant, à n'en pas douter, je ne suis pas seulement un homme qui aime. La suite prouvera, je pense, que je suis aussi un homme qui a du courage.

## Texte 3

Hummel's Garage adjoined the Olinger High School property, a little irregular river of asphalt separating them. Its association with the school was not merely territorial. Hummel had for many years, though not now, served on the school board, and his young red-haired wife, Vera, was the girls' physical education instructor. The garage got much trade from the high school. Boys brought their derelict jalopies here to be fixed and younger boys pumped up basketballs with the free air. In the front part of the building, in the large room where Hummel kept his accounts and his tattered, blackened library of spare-parts catalogues and where two wooden desks side by side each supported a nibbled foliation of papers and pads and spindles skewering up to the rusted tip fluffy stacks of pink receipt, here a cloudy glass case, its cracked top repaired with a lightning-shaped line of tire tape, kept candy in crackling wrappers waiting for children's pennies. Here on a brief row of greasy folding chairs overlooking a five-foot cement pit whose floor was flush with the alley outside the male teachers sometimes – more of old than recently – sat at noon and smoked and ate Fifth Avenues and Reese's Peanut Butter Cups and Essick's Coughdrops and put their tightly laced and polished feet up on the railing and let their martyred nerves uncurl while, in the

three-sided pit below, an automobile like an immense metal baby was washed and changed by Hummel's swarthy men.

**Rapport 1992, John Updike, *The Centaur***

Le garage Hummel était voisin de l'Olinger High School, dont il était séparé par une petite rivière d'asphalte irrégulière. Les liens qu'il entretenait avec le lycée n'étaient pas seulement de nature territoriale. Hummel avait pendant des années siégé au conseil d'établissement, bien qu'il n'en fit plus partie maintenant, et Vera, sa jeune femme rousse, était professeur d'éducation physique pour les filles. Le garage faisait beaucoup d'affaires avec le lycée. Les garçons venaient y faire réparer leur vieilles guimbardes déglinguées et les plus jeunes y regonflaient gratuitement leur ballon de basket. Sur le devant du bâtiment, dans la grande pièce où Hummel gardait ses livres de comptes et sa collection noircie et loqueteuse de catalogues de pièces détachées et où, sur deux bureaux en bois côte à côte, s'accumulaient des foliations effrangées de papiers, de blocs-notes et de piques où, jusqu'à la pointe rouillée, étaient embrochées des liasses de reçus roses pelucheux, il y avait une vitrine ternie qu'une bande vulcanisée zébrait d'un éclair, sur la partie supérieure fêlée, et qui contenait des bonbons dans leur emballage bruissant attendant les quelques sous des enfants. C'est là, sur quelques chaises pliantes pleine de graisse, alignées devant une fosse en ciment profonde d'environ un mètre cinquante qui ouvrait de plain-pied sur le passage dehors, c'est là que les professeurs hommes venaient quelquefois s'asseoir à midi – de moins en moins ces derniers temps – pour fumer, manger des Fifth Avenue, des petits gâteaux Reese au beurre de cacahuète, sucer des pastilles Essick pour la toux, poser leurs pieds serrés dans des chaussures bien cirées sur la rambarde et détendre leurs nerfs au supplice, cependant qu'en contrebas, dans la fosse fermée sur trois côtés, une voiture qui avait l'air d'un énorme bébé de métal se faisait laver et changer par les ouvriers basanés de Hummel.

#### Texte 4

In the shadowy hallway the clock ticks away day and night. I am the one who keeps it wound and who weekly, from sun and almanac, corrects it. Time on the farm is the time of the wide world, neither a jot nor a little more or less. Resolutely I beat down the blind, subjective time of the earth, with its spurts of excitement and drags of tedium : my pulse will throb with the steady one-second beat of civilization. One day some as yet unborn scholar will recognize in the clock the machine that has tamed the wilds. But will he ever know the desolation of the hour of the siesta, chiming in cool green high-ceilinged houses where the daughters of the colonies lie counting with their eyes shut? The land is full of melancholy spinsters like me, lost to history, blue as roaches in our ancestral homes, keeping a high shine on the copperware and laying in jam. Wooded when we were little by our masterful fathers, we are bitter vestals, spoiled for life. The childhood rape : Someone should study the kernel of truth in this fancy [...]

**Rapport 1990, J. M. Coetzee**

Dans la pénombre du vestibule, le tic-tac de l'horloge résonne jour et nuit. C'est moi qui veille à ce qu'elle soit remontée et qui, m'aidant de l'almanach et du soleil, la remets à l'heure chaque semaine. L'heure de la ferme est celle du vaste monde, pas un iota de plus ou de moins. Avec obstination, je combats le temps du cœur, aveugle et subjectif, avec ses sursauts de fièvre et ses temps morts d'ennui : mon pouls ne battra pas qu'au rythme régulier de la seconde, celui de la civilisation. Le jour viendra où un savant encore à naître verra dans l'horloge le mécanisme qui a su domestiquer la nature sauvage. Mais saura-t-il jamais la

désespérance de l'heure de la sieste qui sonne dans la fraîcheur des maisons vertes quand, sous les hauts plafonds, les filles des colonies reposent, les yeux clos, en égrenant le temps ? Le pays est rempli de vieilles filles mélancoliques à mon image, laissées pour compte de l'histoire, noirs cafards de nos demeures ancestrales, gardiennes du brillant des cuivres et des réserves de confiture. Courtisées dans l'enfance par un père souverain, nous sommes d'amères vestales, impuissantes à vivre. L'enfance violée : quelqu'un devrait se pencher sur le fond de vérité qu'il y a dans ce fantasme.

### Texte 5

My hand draws back. I often sigh still  
for the dark downward and vegetating kingdom  
of the fish and reptile. One morning last March,  
I pressed against the new barbed and galvanized  
fence on the Boston Common. Behind their cage,  
yellow dinosaur steamshovels were grunting  
as they cropped up tons of mush and grass  
to gouge their underworld garage.  
Parking spaces luxuriate like civic  
sandpiles in the heart of Boston.  
A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders  
braces the tingling Statehouse,  
shaking over the excavations, as it faces Colonel Shaw  
and his bell-cheeked Negro infantry  
on St. Gaudens' shaking Civil War relief,  
propped by a plank splint against the garage's earthquake.  
**Rapport 1980, Robert Lowell, 'For the Union Dead'**

Ma main se retire. Souvent je songe à regret  
au sombre et profond (abyssal) royaume végétatif  
des poissons et des reptiles. Un matin de mars dernier  
je m'appuyai contre la nouvelle clôture de fil de fer  
barbelé et galvanisé sur le Parc Communal de Boston. À l'abri de leur cage,  
jeunes dinosaures, des excavatrices grognaient  
en arrachant voracement des tonnes de gadoue et d'herbe  
pour creuser leur garage dans les Enfers.

Les parcs de stationnement prolifèrent comme des bacs à sable  
municipaux au cœur de Boston.

Une armature de poutrelles, oranges comme les citrouilles des Puritains  
d'antan,

Enserre le Parlement frémissant,  
qui tremble au-dessus des excavations, face au Colonel Shaw  
et à son régiment de fantassins noirs aux joues d'airain  
sur le bas-relief tremblant de St-Gaudens à la gloire de la Guerre Civile,  
soutenu par une attelle de planches pour le protéger du séisme du garage.

### Texte 6

June made her lover take her on top of a 'bus, saying she wanted air, and there sat silent, with her face to the breeze.

The driver turned once or twice, with the intention of venturing a remark, but thought better of it. They were a lively couple! The spring had got into his blood, too; he felt the need for letting steam escape, and clucked his tongue, flourishing his whip, wheeling his horses, and even they,

poor things, had smelled the spring, and for a brief half-hour spurned the pavement with happy hoofs.

The whole town was alive; the boughs, curled upward with their decking of young leaves, awaited some gift the breeze could bring. New-lighted lamps were gaining mastery, and the faces of the crowd showed pale under that glare, while on high the great white clouds slid swiftly, softly, over the purple sky.

Men in evening dress had thrown back overcoats, stepping jauntily up the steps of Clubs; working folk loitered; and women – those women who at that time of night are solitary – solitary and moving eastward in a stream – swung slowly along, with expectation in their gait, dreaming of good wine and a good supper, or, for an unwonted minute, of kisses given for love.

**Rapport 1979, John Galsworthy, *The man of property***

June demanda à son amoureux de la conduire sur l'impériale d'un omnibus ; elle avait besoin d'air, dit-elle, et elle demeura là, assise en silence, le visage au vent.

Le cocher se retourna une ou deux fois avec l'intention de risquer une remarque, mais il se ravisa. Quel allant pour un jeune couple ! Lui aussi sentait le printemps dans ses veines ; il éprouvait un besoin de décompression, il fit claquer sa langue, tournoyer son fouet, poussant ses chevaux, et eux aussi, pauvres bêtes, avaient senti l'odeur du printemps, et pendant une brève demi-heure foulèrent le pavé d'un sabot allègre.

La ville entière était pleine d'entrain ; les ramures s'élançaient vers le ciel parées de leurs boucles de jeunes feuilles et attendaient quelque don que le vent pourrait apporter. Des réverbères qu'on venait d'allumer gagnaient en intensité, et dans la foule les visages apparaissaient livides sous cette lumière crue, tandis que tout là haut les grands nuages blancs, rapides et ouatés, glissaient dans le ciel empourpré.

Des hommes en habit de soirée avaient rejeté leur cape en arrière et gravissaient d'une allure preste les marches de leurs clubs. En rentrant du travail, les petites gens flânaient ; et des femmes, ce genre de femmes qui à ce moment de la soirée sont solitaires, solitaires dans un flot humain qui, du même rythme lent, se dirige vers l'est, une attente dans la démarche, rêvant de bon vin et d'un bon souper, ou, l'espace d'un instant inhabituel, de baisers d'amour.

### Texte 7

A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight, and the vast tract of unenclosed wild known as Egdon Heath embrowned itself moment by moment. Overhead the hollow stretch of whitish cloud shutting out the sky was as a tent which had the whole heath for its floor.

The heaven being spread with this pallid screen and the earth with the darkest vegetation, their meeting-line at the horizon was clearly marked. In such contrast the hearth wore the appearance of an instalment of night which had taken up its place before its astronomical hour was come : darkness had to a great extent arrived hereon, while day stood distinct in the sky. Looking upwards, a furze-cutter would have been inclined to continue work; looking down, he would have decided to finish his faggot and go home. The distant rims of the world and of the firmament seemed to be a division in time no less than a division in matter. The face of the heath by its mere complexion added half an hour to evening; it could in like manner retard the dawn, sadden noon, anticipate the following of storms scarcely generated, and intensify the opacity of a moonless midnight to a cause of shaking and dread.

**Rapport 1997, Thomas Hardy, *The Return of the Native***

En ce samedi après-midi de novembre qui touchait bientôt au crépuscule, la vaste étendue sauvage libre de toute clôture qu'on appelle Lande d'Egdon s'assombrissait d'instant en instant. Une mince couche de nuages blanchâtres masquait le ciel, comme un chapiteau dont le sol eût été la lande toute entière.

Le ciel ainsi voilé par cet écran blafard, et la terre recouverte d'une végétation des plus sombres se rejoignaient à l'horizon en une ligne clairement dessinée.

Le contraste était tel qu'on aurait dit que la nuit, prenant possession des lieux, avait en quelque sorte devancé l'heure astronomique : l'obscurité était déjà bien installée, alors que la lumière du jour éclairait encore le ciel. Un coupeur d'ajoncs, s'il avait levé la tête aurait sans doute décidé de continuer à travailler ; mais s'il avait baissé les yeux, il aurait préféré rentrer chez lui, une fois son fagot achevé. Au loin, les confins de la terre et du firmament semblaient diviser le temps, tout autant que la matière. La surface de la lande, par sa seule couleur, avançait l'arrivée du soir d'une demi-heure, et savait de la même façon retarder l'aurore, attrister le milieu du jour, annoncer le courroux d'orages à peine nés et causer un frisson d'épouvante en rendant plus opaques encore les nuits sans lune.

### Texte 8

En tenant compte au maximum des remarques précédentes, essayez à présent de traduire le poème suivant. Commencez par observer sa structure : cela peut aider.

#### LOVE AMONG THE RUINS

[A Shepherd speaks]

1

Where the quiet-coloured end of evening smiles  
Miles and miles  
On the solitary pasture where our sheep  
Half-asleep  
Tinkle homeward thro' the twilight, stray or stop  
As they crop-

2

Was the site once of a city great and gay,  
(So they say)  
Of our country's very capital, its prince  
Ages since  
Held his court in, gathered councils, wielding far  
Peace or war.

3

Now – the country does not even boast a tree,  
As you see,  
To distinguish slopes of verdure, certain rills  
From the hills  
Intersect and give a name to (else they run  
Into one)

4

Where the domed and daring palace shot its spires  
Up like fires  
O'er the hundred-gated circuit of a wall



Bounding all,  
Made of marble, men might march on nor be prest,  
Twelve abreast.

## 5

And such plenty and perfection, see, of grass  
Never was!  
Such a carpet as, this summer-time, o'erspreads  
And embeds  
Every vestige of the city, guessed alone,  
Stock or stone –

## 6

Where a multitude of men breathed joy or woe  
Long ago;  
Lust of glory pricked their hearts up, dread of shame  
Struck them tame;  
And that glory and that shame alike, the gold  
Bought and sold.

## 7

Now, – the single little turret that remains  
On the plains,  
By the caper overrooted, by the gourd  
Overscored,  
While the patching houseleek's head of blossom winks  
Through the chinks –

## 8

Marks the basement whence a tower in ancient time  
Sprang sublime,  
And a burning ring all round, the chariots traced,  
As they raced.  
And the monarch and his minions and his dames  
Viewed the games.

## 9

And I know, while thus the quiet-coloured eve  
Smiles to leave  
To their folding, all our many-tinkling fleece  
In such peace,  
And the slopes and rills in undistinguished grey,  
Melt away –

## 10

That a girl with eager eyes and yellow hair  
Waits me there  
In the turret, whence the charioteers caught soul  
For the goal,  
When the king looked, where she looks now, breathless, dumb  
Till I come.

## 11

But he looked upon the city, every side,  
Far and wide,  
All the mountains topped with temples, all the glades'

## Colonnades

All the causeys, bridges, aqueducts, – and then,  
All the men!

## 12

When I do come, she will speak not, she will stand,  
Either hand  
On my shoulder, give her eyes the first embrace  
Of my face,  
Ere we rush, ere we extinguish sight and speech  
Each on each.

## 13

In one year they sent a million fighters forth,  
South and north,  
And they built their gods a brazen pillar high  
As the sky,  
Yet reserved a thousand chariots in full force –  
Gold, of course.

## 14

Oh, heart! oh, blood that freezes, blood that burns!  
Earth's returns  
For whole centuries of folly, noise and sin!  
Shut them in,  
With their triumphs and their glories and the rest.  
Love is best!

**Rapport 1979, Robert Browning, *Men and Women*.**

## L'AMOUR PARMI LES RUINES

[un berger parle]

1. Là où la fin du soir aux couleurs douces sourit / Des lieues alentours / Sur les pâtures solitaires où nos brebis / À moitié endormies / Rentrent au bercail au son des clochettes dans le crépuscule, errent ou s'arrêtent / Broutant l'herbe –

2. Se trouvait jadis le site d'une cité noble et resplendissante / – À ce qu'on prétend – / La capitale même de notre pays, où le prince / Naguère / Recevait la cour, tenait conseil, portant loin / La paix ou la guerre.

3. Aujourd'hui – ce pays ne peut même plus s'enorgueillir d'un arbre, / Comme vous pouvez le constater, / Qui distingue les coteaux verdoyants, que les ruisseaux / Qui dévalent les collines / Entrecourent, leur donnant un nom (à moins qu'ils se fondent / En un)

4. Là où les glorieux palais à dômes lançaient leurs flèches / Vers les cieux comme des feux / Par delà l'enceinte de murailles aux cent portes / Bornant l'espace / Faites de marbre, où les hommes pouvaient marcher sans peine / À douze de front.

5. Et, voyez-vous, une telle abondance et perfection de l'herbage / Jamais personne n'a vue ! / Un tel tapis qui, comme cet été, envahit et / Enrobe / Chaque vestige de la cité, à peine discernable, / Pieux ou pierres –

6. Là où la joie et le chagrin animaient la multitude / Au temps jadis ; / La soif de gloire gonfla le cœur des hommes, la crainte de la honte / En fit des êtres soumis ; / Et cette gloire, et cette honte de même, l'or / Acheta et vendit.

7. Aujourd'hui, – la seule petite tourelle qui reste / Sur la plaine, / Par la câpre colonisée, par la gourde / Toute striée, / Tandis que les bouquets de joubarde en fleur jettent un regard / À travers les lézardes –

8. Indique les fondations sur lesquelles une tour aux temps anciens / S'élançait sublime, / Et une piste ardente tout autour tracée par les chevaux / Dans leur course / Quand le monarque et ses minions et ses dames / Suivaient les jeux.

9. Et je sais, tandis qu'ainsi le soir aux couleurs douces / Sourit pour laisser / Sur la route du bercail toutes nos toisons aux milles clochettes / Dans une telle paix, / Et que les coteaux et les ruisseaux dans le gris indécis / Se fondent –

10. Qu'une fille aux yeux ardents et aux cheveux d'or / M'attend là / Dans cette tourelle, d'où les auriges, de toute leur âme, / Poursuivaient leur but / Alors que le roi regardait où elle regarde à présent, le souffle court, muette / En attendant ma venue.

11. Mais lui contemplait la cité, alentour, / À la ronde / Toutes ces montagnes couronnées de temples, toutes ces clairières / Et leurs colonnades / Tous ces ponts, aqueducs et chaussées – et puis / Tous ces hommes !

12. Quand enfin j'arriverai, elle ne dira mot, se tiendra immobile / Une main / Sur mon épaule, elle laissera d'abord ses yeux embrasser / Mon visage / Avant que de passion nous épuisions nos regards et nos mots / L'un sur l'autre.

13. En une seule année ils dépêchèrent un million de guerriers, / Vers le sud et le nord / Et ils érigèrent pour leur dieu un pilier d'airain aussi haut / Que les cieux, / Tout en réservant un millier de chars bien armés / En or, comme il se doit.

14. Oh cœur ! Oh, sang qui glace, sang qui brûle ! / Réponse de la terre / À des siècles et des siècles de folie, de tumultes et de péchés ! / Enchâsse-les, / Avec leurs triomphes et leurs gloires et le reste. / Mieux vaut aimer !



Deuxième partie

ORAL

# 1. L'explication ou le commentaire d'un texte en anglais

---

## 1. 1. L'explication littéraire d'un texte en anglais (option A)

### **Journal officiel**

1<sup>o</sup> Épreuve à option en anglais suivie d'un entretien en anglais :

Option A (Littérature) : explication littéraire d'un texte en anglais dans le cadre d'un programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [explication : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2)

L'explication se passe en anglais et porte sur l'option choisie par le candidat, suivie d'un entretien avec le jury. Le temps de préparation est de 2 heures, le coefficient de 2. La durée de l'épreuve est de 45 minutes au total.

### 1. 1. 1. Comment se préparer à l'explication littéraire ?

#### *1. 1. 1. a. Remarques générales*

Comme le commentaire à l'écrit, l'explication de texte à l'oral porte sur un passage d'une œuvre. Contrairement à la leçon, le candidat n'a pas le choix, d'où l'impossibilité de faire une impasse sur une (ou plusieurs) œuvres au programme. Car même s'il ne s'agit que d'un passage, le jury se rendra vite compte si le candidat a lu ou non l'ouvrage en son entier. Le candidat ne dispose que du seul passage à étudier, avec l'indication des pages où il se situe, ou de la scène précise dans le cas d'une pièce de théâtre. Le passage varie entre 400 et 600 mots. Les lignes sont numérotées de cinq en cinq, ce qui doit faciliter la présentation. Le candidat est en droit de souligner, de surligner, de griffonner son texte. Il a également accès à l'œuvre dont est tiré le passage où il peut insérer des post-it ou autres marque-pages pour repérer les citations si besoin est. À la fin de sa prestation, le candidat doit rendre le livre, vierge de toutes marques, au jury.

Il est recommandé de lire plusieurs fois le passage pour s'en imprégner, avant de se lancer dans l'explication proprement dite. Pas davantage que la leçon, l'explication ne doit être rédigée in extenso, hormis les citations. Les notes, pour être utilisables, doivent être aérées, les pages numérotées, afin d'éviter les comportements de panique déjà observés, pour retrouver une page. Là encore, il s'agit d'un **exercice oral** où la communication a toute son importance.

L'épreuve fait l'objet d'une double notation : une note pour l'explication sur 20 et une note d'anglais oral sur 10 (qui sera additionnée à la note d'anglais oral mise par le jury d'épreuve sans programme).

#### *1. 1. 1. b. La présentation*

Le candidat doit lire un passage qu'il aura pris soin de choisir durant la préparation : cette lecture peut se faire en début de présentation ou encore à la

suite de l'introduction. Il suffit qu'il indique au jury, dès le début de sa prestation, le moment qu'il a choisi. Le jury est en droit d'interrompre la lecture s'il juge qu'elle a duré assez longtemps. Le candidat doit d'ailleurs être très attentif au temps et surveiller sa montre, afin de le répartir de manière équilibrée. Les qualités d'élocution, le naturel, la conviction sont appréciés : le ton monotone est à bannir, au même titre que les déclamations théâtrales. Le choix du passage a également son importance : le candidat doit tenter de le présenter comme un passage-clé. La lecture n'est pas gratuite : une lecture intelligente disposera favorablement le jury. Elle prouve déjà que le candidat a compris le texte, dont il aura su souligner les mots-clés, les effets stylistiques, le rythme. En début d'épreuve, lecture et introduction se complètent et se renforcent.

Selon le modèle de toutes les autres épreuves, l'explication comporte une **introduction**, un **développement** élaboré selon la problématique précédemment définie et une **conclusion**. Le plan, comme pour l'épreuve de commentaire écrit, sera de préférence non linéaire, à moins que le texte, suffisamment court, comme un poème, par exemple, ne s'y prête. Là encore, la spécificité de l'extrait doit être prise en compte : on ne traite pas un poème comme un extrait de pièce de théâtre ou de roman ; chacun a ses exigences propres, et le vocabulaire critique varie en fonction de chaque genre : roman, théâtre, poème.

➔ Dès l'introduction, le candidat doit indiquer les thèmes de réflexion qui relieront les remarques ponctuelles, de fond ou de forme. Il faut veiller à ce que l'introduction, comme son nom l'indique, serve à laisser entrevoir, sans apporter la résolution, qui n'apparaîtra qu'en fin de travail. L'introduction est une mise en bouche, dont on souhaite qu'elle soit aussi appétissante que possible.

Même dans le cas d'une explication linéaire, on ne saurait se dispenser d'élaborer une problématique, et pas seulement de donner des titres aux différentes parties. Méthode linéaire et méthode composée peuvent se compléter et s'enrichir. Encore une fois, comme dans chaque exercice, qu'il soit oral ou écrit, le plan est une progression, qui doit tendre vers un but. Si le candidat opte pour une explication composée, il annoncera un plan qu'il se devra de suivre. Les transitions peuvent, à l'oral, apparaître de manière plus évidente qu'à l'écrit. Un exercice oral est avant tout **pédagogique** : il est donc de bon ton de souligner les différentes parties, au besoin de rappeler à l'auditoire où l'on en est en cours de développement. Mais, là encore, on peut se dispenser d'annoncer les sous-sous-parties, **le 1bis du A**, par exemple, qui, au lieu de guider le jury, risquent au contraire de le noyer dans le détail.

Comme pour toutes les autres épreuves, qu'elles soient écrites ou orales, le plan doit découler d'une élaboration réfléchie, logique et cohérente, tendant vers la conclusion, dans une construction logique et rigoureuse. Pas davantage que pour les autres exercices, il n'est de théorie critique qui ait les faveurs particulières des jurys. Plaquer des bribes de discours théoriques produit des effets désastreux, qui occultent le texte plutôt que de le servir et de l'explicitier. Le texte devient alors prétexte et disparaît sous une avalanche de termes critiques qui gommement la spécificité de l'extrait en question. Et le mot **explication**, du latin *explicare*, signifie bien déplier le texte, le forcer, en le prenant à bras le corps, à livrer son secret. La dimension de l'écriture doit être prise en compte, à savoir une attention soutenue aux figures de style, au temps des verbes, aux répétitions, qui

cependant, ne doivent pas faire l'objet d'une partie séparée : un texte est un tout, thématique, structurel et stylistique. Mais un simple repérage ne saurait suffire : il faut savoir tirer des conclusions de ces remarques, montrer pourquoi et comment l'auteur a recours à telle ou telle figure de style, quelle en est la fonction, la pertinence. Il s'agit bien d'une analyse de texte et non d'une simple description. L'exercice revient à traquer le texte dans ses ultimes recoins de signification, mais aussi à montrer, et ce sont là deux exigences qui peuvent paraître contradictoires, comment les phénomènes observés dans ce texte spécifique sont au service de l'ensemble de l'œuvre.

### **Les écueils à éviter dans ce genre d'exercice**

– Plaquer des bribes de discours théorique ou des éléments biographiques, comme, par exemple : « The author was born in 1850 », ce qui n'apporte rien d'intéressant ;

– Considérer le texte comme un document historique, et donc transformer les personnages en personnes réelles, ce qui conduit à des jugements moraux, voire moralisateurs, ou sentimentaux, comme, par exemple : « I hope that Dorian Gray feels repentant » ou encore : « Moll Flanders is wicked » ;

– L'excès inverse : vouloir à tout prix trouver un sens caché à chaque phrase, et la triturer pour qu'elle le livre, sous peine de détourner complètement le sens, ou de passer à côté de l'essentiel.

Tout autant qu'à l'écrit, le choix du vocabulaire critique a son importance : ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un exercice oral que le ton doit être celui d'une causerie. On entend trop souvent des formules qui trahissent une tendance au descriptif plutôt qu'à l'analytique : *there is* ; *we have*, et qui sont à bannir à ce niveau. Le narratif et le descriptif sont à éviter. Combien de candidats ont dû être déçus de se voir attribuer une note très basse, alors qu'ils connaissaient parfaitement l'œuvre et étaient capables de raconter l'histoire de A à Z.

En ce qui concerne l'aspect matériel de l'épreuve, il faut savoir gérer son temps de parole, ne pas privilégier une partie aux dépens d'une autre, au risque de se retrouver, à la fin des trente minutes sans avoir le temps de présenter sa conclusion. Car là non plus, celle-ci ne doit pas être négligée.

À la fin de l'explication, le jury pose quelques questions, destinées à développer un point jugé trop allusif ou demeuré obscur. Il est inutile de tirer des conclusions sur le nombre de questions. Il ne s'agit pas de tendre des pièges au candidat, mais au contraire, de l'aider à améliorer sa performance. Il est donc souhaitable que ses réponses soient suffisamment développées et formulées dans une langue toujours correcte. Cette fin d'épreuve ne doit pas être un prétexte à négligence. Lorsqu'il s'agit d'un poème, le jury est en droit de demander au candidat de scander un vers, voire d'écrire au tableau : les règles élémentaires de prosodie doivent donc être connues, les figures de style aussi (voir bibliographie).

Pour conclure, la préparation à l'oral est indissociable de la préparation à l'écrit : si l'on sait faire un commentaire, on saura faire une explication, et il en est de même pour la dissertation et la leçon. Encore une fois, il est suicidaire d'attendre le jour J pour se livrer à l'exercice. Il faut avoir pratiqué avant, s'être entraîné seul, devant un magnétophone ou encore avec un camarade, dans les



conditions matérielles du concours. Il faut savoir que le jury utilise la gamme entière des notes, soit de 0 à 19/20.

### 1. 1. 2. Exemple de sujet traité

Explication littéraire du poème « Carrion Comfort » (1885) de G. M. Hopkins (1844-1889)

Hopkins suit des études à Oxford où il subit l'influence de Walter Pater et de Newman. Il se convertit au catholicisme en 1866 et est ordonné jésuite en 1877. Ses premiers poèmes, empreints de sensualisme, révèlent l'influence de Keats. Après un silence de sept ans, il renoue avec l'écriture, exprimant, dans ses poèmes, sa ferveur religieuse et sa vision intensément personnelle du monde, fondée sur la perception de l'essence des choses, l'*haecceitas*. Priment la forme, le rythme et la mélodie du verbe. Le *sprung rhythm* – qui peut être assorti d'une *sprung syntax* – est la juxtaposition brutale de syllabes accentuées, censées reproduire l'immédiateté du langage ordinaire. D'où l'importance d'une analyse formelle pointue, qui ne saurait cependant se passer d'une attention au sens. Joyce, E.E. Cummings, Dylan Thomas, par exemple, ont très certainement été influencés par Hopkins.

Dans les *Terrible Sonnets*, écrits après l'un de ses plus célèbres poèmes, « The Wreck of the Deutschland », Hopkins exprime le conflit douloureux entre la foi et l'art.

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
Not untwist – slack they may be – these last strands of man  
In me or, most weary, cry *I can no more*. I can;  
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.

But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me  
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me?  
scan

With darksome devouring eyes my bruisèd bones? and fan,  
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid  
thee and flee?

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would  
laugh, cheer.

Cheer whom though? The hero whose heaven-handling flung  
me, foot, trod

Me? or me that fought him? O which one? is it each one?  
That night, that year

Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!)  
my God.

This sonnet belongs to the six terrible sonnets, written at a time when G.M. Hopkins was facing a moral crisis, an inner struggle. The two poles are the self and God, or the self and Despair. Keats's influence is to be felt in the immediacy of speech (we are far from *The Wreck of the Deutschland* or *The Windhover*). The sonnet is Petrarchan – an octave rhyming : ABBA - ABBA, and a sestet rhyming : CD CD C, with six stresses in each line. Its movement is from the rejection of despair to a final revelation, coupled with a feeling of guilt.

In the first quatrain, the poet has an attitude of refusal and contraction in front of suicide: "Not, I'll not", which is emphasized by the destructuring of the syntax: the very first line sounds as if the poet were speaking aloud. The repetition of "not" stresses the assertion and power of the human will, which, though on the brink of the abyss, still refuses to fall or "feast" on despair – the baudelairian echo can clearly be heard. The poet's contracted self finds a powerful echo in the compression of language: "carrion (like) comfort". Despair is personified and can be either a verb or a complement: G.M. Hopkins addresses despair, with the capitalization of the D, as if it were an enemy with whom he must struggle and whom he must conquer. The impression of orality and sensuousness conveyed by "feast" is all the more striking as the object of the feast he actually rejects would be "carrion-comfort", an ironical oxymoron where olfactory and visual sensations merge for a synesthetic effect. The feast offered by Despair would be nauseous. The natural consequence of despair would be suicide, expressed in metaphorical, though very physical terms: "untwist, slack they may be, these last strands of man". Hopkins rebels at the idea, obstinately asserting his will not to yield through an obsessional hammering repetition of "not". Man's physical integrity – man being made of fibres woven together – is threatened, an echo to *The Wreck's* "almost unmade" and to Donne's *The Extasy*: "That subtle knot that makes us man". Not only is the poet's will expressed through a denial: "not", but also through the positive assertion of "can", an answer to the italics of the self-reported speech: "I can no more". The absence of direct object emphasizes the vastness of the field of action. The objects come in the last line of the quatrain: "Can something". The very last: "not choose not to be" seems a contradiction in itself. The positive connotation of "choose" is counterbalanced by the double negative. However, and more significant, "man" rhymes with "can", which underlines the idea of hope.

The second quatrain however starts on a less optimistic note as the poet realizes the painful spiritual experience he is facing. The vocatives "ah" and "O" stress his terror and fascination for a God who is still and only metaphorized. The experience of divine calling is perceived through images of struggle and physical confrontation. God pounces on man in a violent unpredictable way, in a sort of hand-to-hand fight. Hopkins's questions to God are merely rhetorical. God is here the martyr-master, a cosmic giant whose right foot can crush the world, the God of the Old Testament. The synecdoche – foot for God – emphasizes God's power and strength: God is more of a devouring lion (the image is anthropomorphic) than of a lamb. The modifying clauses are turned into noun-phrases with stressed transitive verbs and packed monosyllabic nouns and adjectives. God is a sadist, and more of a paganized hero, fascinated by the result of his enterprise of humiliation – the bones are bruised – with an insistence on physicality. The poet is reduced to his mere physical dimension: "heaped there", a dismembered victim, desperately trying to escape God, but arrested in a fateful stasis, paralysed. The relationship is destructive, but must be endured, though the alliterations in F ("fan", "frantic", "flee"), expressive of a thumping movement, may mean that both are victorious.

The two tercets are an answer to the rhetorical questions of the quatrains. Despite its violence, the tempest has a positive effect : it must separate chaff from grain (cf. *The Wreck*, 31), a direct biblical allusion. The essential self must remain “clear” and “sheer”. Two of Hopkins’s recurrent fundamental images follow : “coil” and “toil”. God is seen as a snake and the toil is painful. The image is a devilish one : when Satan – the old servant, the mischief maker – fell, he twisted things to match them to his own crookedness. The poet reenacts Christ’s crucifixion. But he says “yes, I kissed the rod” in an acceptance of and submission to the sacrifice, to God’s will, though some doubt emerges, apparent in the use of the parenthesis. The rod is the metonymy of a revengeful God. The poet accepts religious submission and he is at the same time taken up into God’s hand as a reward : joy is coupled with pain. Another image of orality follows : “lapped” with an abstract object : “strength”, reinforced by “stole joy”. The rhythm accelerates as the revelation and resolution are drawing near. Both he and God are victorious : in submission lies self-fulfilment. If the poet has been stamped upon, part of him has also rebelled. Hopkins bows to God’s will to assert his own identity. There is actually a (con)fusion between the two, expressed in the question : “which one?”; “which” is not merely rhetorical as the poet craves for an answer that could reassure him. The time marker “that year”, as a corrective to “that night”, indicates the extent and duration of his suffering, as if he had to remind himself and assess how long it has been going on. The soul has been struggling in its dark night all that time.

The violent image of God’s foot, treading upon him, recurs in the last tercet where God appears as the winner, though this is counterbalanced by the interrogative word “Which”. The poet is slowly emerging from the dark night of the soul. The word “God” actually appears for the first time in the poem, as if, by dint of metaphorization, it was at last bursting out from its anonymity. The vocative “My God” expresses both the poet’s amazement at his own doubt and at having found him at last. The parenthesis however seems to express the poet’s reluctance to name him or his timid hope, as if he didn’t dare to utter his name, as if he was still doubting his happiness at having found him again after the terrible year of desolation and despair. But the struggle has come to an end, the catharsis seems to have worked : “now done darkness”. Darkness is overcome, is now behind him. The poet might be exhausted, but happy in this so longed-for reconciliation where the possessive “my” indicates the new recognition and reappropriation of a treasure he thought he had lost. The image of the wrestle taken from the Book of Job (Genesis XXXII) is both painful and affirmative. The poet’s rebellious self asserts its will to fight on a footing, whereas in the quatrains, God was the one and only agent : “rude on me”, “lay a lion limb against me”. It is in this reaffirmation of a will and energy that had deserted him that the poet recovers his faith, shaken by the bleak prospect of a God-forsaken universe.

Even if the sonnet ends with the bitter authenticity of all he has gone through, there is light appearing. The struggle, starting in darkness, ends in light : from the misery of the self without God, the poet has reached a reconciliation with God. He might have refused to give in, but he has also submitted himself to God, though from this very submission emerge mutual recognition and the final burst of adoration.

## **1. 2. Le commentaire d'un texte de civilisation en anglais (option B)**

### **Journal officiel**

1<sup>o</sup> Épreuve à option en anglais suivie d'un entretien en anglais :

Option B (Civilisation) : commentaire d'un texte de civilisation en anglais dans le cadre d'un programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [commentaire : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2)

### **1. 2. 1. Comment se préparer au commentaire de texte de civilisation ?**

Cette épreuve concerne un domaine que le candidat a choisi, il est donc normal que le jury attende de lui qu'il fasse preuve de qualités particulièrement solides, notamment sur le plan méthodologique. Pour les recommandations générales sur le commentaire de civilisation en anglais, se reporter aux conseils donnés dans la première partie sur les épreuves écrites. Ils s'appliquent au commentaire de civilisation en général, que ce soit à l'écrit ou à l'oral.

Un entraînement systématique devra permettre de maîtriser l'emploi de temps de préparation (2 heures) et de passage (30 minutes environ).

L'épreuve fait l'objet d'une double notation : une note de commentaire sur 20 et une note d'anglais oral sur 10 (qui sera additionnée à la note d'anglais oral mise par le jury d'épreuve sans programme). Il est impératif de ne pas rédiger tout ou partie de l'exposé. Le jury s'en assurera en demandant aux candidats de lui présenter leurs notes. De plus les candidats doivent s'efforcer de se libérer au maximum des notes qu'ils ont prises afin de s'adresser directement au jury, qui apprécie la qualité de spontanéité autant que l'authenticité, la richesse et la correction de l'expression orale.

À l'issue de l'exposé du candidat, un dialogue s'instaure avec le jury. Ce dialogue fait partie de l'épreuve et il est bon de s'y préparer linguistiquement et psychologiquement. Les questions du jury ne sont jamais des pièges tendus aux candidats mais des demandes réelles de précisions et d'éclaircissements. Elles peuvent être l'occasion de rectifier une erreur mais il serait dangereux de voir dans chaque question une invitation à modifier un jugement exprimé antérieurement – ou une indication quelconque des qualités ou lacunes de l'exposé.

### **1. 2. 2. Exemple de sujet traité**

Nous nous proposons d'étudier deux textes à partir de la question suivante : « Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle » (programme de l'agrégation 2001).

Ouvrage au programme : John Dixon Hunt & Peter Willis eds. (1986), *The Genius of the Place, The English Landscape Garden 1620-1820*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986, pp.100 à 379.

**Extraits choisis :** *Pride and Prejudice* (1813) et *Emma* (1816) de Jane Austen, reproduits dans l'ouvrage *The Genius of the Place*.

# I.

Elizabeth, as they drove along, watched for the first appearance of Pemberley Woods with some perturbation; and when at length they turned in at the lodge, her spirits were in a high flutter.

The park was very large, and contained great variety of ground. They entered it in one of its lowest points, and drove for some time through a beautiful wood, stretching over a wide extent.

Elizabeth's mind was too full for conversation, but she saw and admired every remarkable spot and point of view. They gradually ascended for half a mile, and then found themselves at the top of a considerable eminence, where the wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome, stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; – and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal, nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste. They were all of them warm in their admiration; and at that moment she felt, that to be mistress of Pemberley might be something!

They descended the hill, crossed the bridge, and drove to the door; and, while examining the nearer aspect of the house, all her apprehensions of meeting its owner returned. She dreaded lest the chambermaid had been mistaken. On applying to see the place, they were admitted into the hall; and Elizabeth, as they waited for the housekeeper, had leisure to wonder at her being where she was.

The housekeeper came; a respectable-looking, elderly woman, much less fine, and more civil, than she had any notion of finding her. They followed her into the dining-parlour. It was a large, well-proportioned room, handsomely fitted up. Elizabeth, after slightly surveying it, went to a window to enjoy its prospect. The hill, crowned with wood, from which they had descended, receiving increased abruptness from the distance, was a beautiful object. Every disposition of the ground was good; and she looked on the whole scene, the river, the trees scattered on its banks, and the winding of the valley, as far as she could trace it, with delight. As they passed into other rooms, these objects were taking different positions; but from every window there were beauties to be seen...

Jane Austen, *Pride and Prejudice*, 1813

# II.

It was so long since Emma had been at the Abbey, that as soon as she was satisfied of her father's comfort, she was glad to leave him, and look around her; eager to refresh and correct memory with more particular observation, more exact understanding of a house and grounds which must ever be so interesting to her and all her family.

She felt all the honest pride and complacency which her alliance with the present and future proprietor could fairly warrant, as she viewed the respectable size and style of the building, its suitable, becoming characteristic situation, low and sheltered – its ample gardens stretching down to meadows washed by a stream, of which the Abbey, with all the old neglect of prospect, had scarcely a sight – and its abundance of timber in rows and avenues, which neither fashion nor extravagance had rooted up. – The house was larger than Hartfield, and totally unlike it, covering a good deal of ground, rambling and irregular, with many comfortable and one or two handsome rooms. – It was just what it ought to be, and looked what it was – and Emma felt an increasing respect for it, as the residence of a family of such true gentility, untainted in blood and understanding...

It was hot; and after walking some time over the gardens in a scattered, dispersed way, scarcely any three together, they insensibly followed one another to the delicious shade of a broad short

avenue of limes, which stretching beyond the garden at an equal distance from the river, seemed the finish of the pleasure grounds. – It led to nothing; nothing but a view at the end over a low stone wall with high pillars, which seemed intended, in their erection, to give the appearance of an approach to the house, which never had been there. Disputable, however, as might be the taste of such a termination, it was in itself a charming walk, and the view which closed it extremely pretty. – The considerable slope, at nearly the foot of which the Abbey stood, gradually acquired a steeper form beyond its grounds; and at half a mile distant was a bank of considerable abruptness and grandeur, well clothed with wood; – and at the bottom of this bank, favourably placed and sheltered, rose the Abbey-Mill Farm, with meadows in front, and the river making a close and handsome curve around it.

It was a sweet view – sweet to the eye and the mind. English verdure, English culture, English comfort, seen under a sun bright, without being oppressive.

Jane Austen, *Emma*, 1816.

### Commentaire

The two excerpts associated together here by the editors of *The Genius of the Place* are taken from two of Jane Austen's novels, *Pride and Prejudice* (1813) and *Emma* (1816). Besides being samples of Jane Austen's prose and of her literary construction of affective intrigue and social backgrounds, these two pages stand here as representations of the English Gardens at the turn of the century. It is not surprising to see the author describe with attention and minuteness the "improved" properties of two characters who occupy such a central position in her novels as do respectively Mr Darcy and Mr Knightley. It clearly establishes the importance of the size and arrangement of their estates in their public image. Landscape gardening is part of the culture of people in a dominant position in the world of Jane Austen's novels where social markers are explicitly emphasized. Incomes, titles, estates, libraries, family portraits, life styles, literary and artistic preferences are all closely analysed and associated in the appropriate proportions to enable the reader to form the right opinion concerning a character. The insistence of Jane Austen on the description of the gardens of the future husbands of her two heroines could help to convince us – if that was necessary – of the role of English gardens in the life and culture of English society in this period.

Let us examine the ingredients of these two careful descriptions.

The places where these estates are located are rather far apart : Donwell Abbey is sixteen miles away from London, Pemberley is in Derbyshire. But both are situated in a rural, agricultural area and are the country seats of gentlemen who otherwise spend a great part of their lives in London, in the fashion of most aristocratic and wealthy families.

Pemberley and Donwell have also a lot of other features in common : they are old houses (one is even called "Abbey" which is a hint at a pre-Anglican Reformation origin) built on large grounds in the middle of the countryside. In both cases these large grounds comprise many varied natural elements : woods, fields, rivers, and a complex network of paths, walks and avenues. The human hand has also left its mark in the form of bridges, mills, ponds and ruined buildings.

The proportions of both estates are not actually identical : Pemberley is clearly larger, as the term "park" suggests, in opposition to "gardens" (however ample). The transition between the gardens and the countryside seems to be more natural,

without any partition or wall, in the case of Donwell Abbey whose gardens are described as "stretching down to meadows" (l. II 7-8).

We must notice that in both instances the visitors discover the landscape only gradually, as they move along the paths or avenues – or take a look at the garden through different windows. This is possible because of the different levels of ground : "they entered it in one of its lowest points" (l. 3-4), "[they] found themselves at the top of a considerable eminence" (l. 6-7); "the considerable slope, at nearly the foot of which the Abbey stood, gradually acquired a steeper form beyond its grounds" (l. II. 22-23). The visitors are constantly walking up and down and their eyes contemplate alternatively "a beautiful wood, stretching over a wide extent" (l. 4) and "a bank of considerable abruptness and grandeur" (l. II. 23-24). The gradual discovery of "every remarkable spot and point of view" (l. 5-6) is also the result of the multiple curves and windings of the paths : "the road with some abruptness wound" (l. 9) . In both cases also the curves of a river or a stream "the winding valley" (l. 27), "the river making a close and handsome curve around it" (l. II. 25-26) contribute to the gradual development of the landscape. These features of the ground correspond to the "improvement" techniques put forward by Humphrey Repton in one of his famous design projects : "...those numberless beauties which may be brought before the eye in succession by the winding of a road, or the contrast of ascending and descending thro' a deep ravine of rich hanging woods".<sup>1</sup>

Another aspect of the material disposition of the ground consists of an alternation of open and wooded stretches of land : "when the wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley House" (l. 7-8); "they insensibly followed one another to the delicious shade of a broad short avenue of limes" (l. II. 16-17). All improvers, from "Capability" Brown to Humphrey Repton have used all sorts of devices to surprise visitors. This feeling can be created by the discovery of the natural landscape through or beyond the garden. It can also be produced by the introduction of unexpected elements, especially in the ancient or oriental styles. Or it can be produced, as indeed it is in the case of the estates described by Jane Austen, by the unexpectability of the view round the next bend of the path and the varying aspects of the same object seen from different angles.

All these features which contribute to fragment the landscape and to organize its discovery into an apparently haphazardly wandering, necessarily rule out the square, linear shapes of a French garden. This contrast illustrates the words of Frédéric Ogée : "la première caractéristique de ce type de jardin qui frappe le visiteur, particulièrement le visiteur français culturellement accoutumé aux spectacles architecturaux de le Nôtre et de ses émules, est la dégéométrisation croissante de l'espace au profit d'une disposition irrégulière, serpentine, qui, sur le papier comme sur le terrain, rend impossible une perception immédiate de son dessin."<sup>2</sup> The two gardens described by Jane Austen correspond to this definition.

1 Humphrey Repton, *The 'Red Book' for Blaise Castle, 1795-6*, quoted in *The Genius of the Place*, 361.

2 Frédéric Ogée, « 'A Work to Wonder at': essence et existence du "jardin-paysage" anglais », in *Etudes anglaises* 53-4, Paris, 2000, 431-32.

We find the juxtaposition of two elements of the English Garden : the abandonment of geometry – in other words of the submission of land and plants to the rules of architecture – and the observation of nature. The English public discovers nature and the natural order of things at the beginning of the 18<sup>th</sup> century. We find this new taste forcibly expressed in Lord Shaftesbury's words : "I shall no longer resist the passion in me for things of a natural kind, where neither art nor the conceit or caprice of man has spoil'd their state."<sup>1</sup> The "observation" of nature is often described as the study of God's creation in its real book. It can take many aspects in the political or scientific domains. The works of Isaac Newton or John Locke are also largely inspired by the commanding wish to find the rules of God's natural order. We are probably more familiar with the literary creation inspired to poets like Thomson or Cowper. From an artistic point of view the observation and worship of nature have best been illustrated in landscape gardening when we see the rules of the architect gradually replaced by the art of the painter. The *picturesque* vogue implies at once a reference to the rules of composition used by a painter and a reference to picturesque details that excite one's imagination. The author of *Mansfield Park* and *Northanger Abbey* must necessarily be less keen on the second meaning of "picturesque" – and we feel indeed in both descriptions the impression of being confronted with a succession of well-composed, self-contained pictures.

The passage from the rules of the architect to those of the painter might represent the loss of one dimension – as the architect works in all three dimensions whereas the painter can only work in two. If such was the case, gardens would consequently be reduced to representations on canvas only giving the illusion of existence in space. We clearly see in the two passages how this possible inconvenience is compensated and even turned into an advantage : the garden is perceived as a succession of objects and perspectives : "She saw and admired every remarkable spot and point of view" (l. 5-6). The visitors follow a progression which takes them from one point to another, each spot is a "beauty spot", carefully composed around an object : a bridge, a farm, a house, a wall, a ruin, etc.... and from each of these spots (as from each of the windows of Pemberley House) "there were beauties to be seen" (l. 28-29). The spectator is part of a picture and discovers another picture from the spot in the picture where he or she stands. The third dimension is produced through the movements of the visitors' eyes. We cannot but think of Hogarth's lines in his treatise on beauty : "Pursuing is the business of our lives [...] The eye has this sort of enjoyment in winding walks, and serpentine rivers.... [It] leads the eye a wanton kind of chance, and from the pleasure that gives the mind, entitles it to the name of beautiful".<sup>2</sup>

The next step – which Jane Austen herself probably never was tempted to take – is the association between the beauties thus gradually unravelled by nature and man's reveries as indeed under Rousseau's pen. Jane Austen's heroines rather allow their minds to ponder on the enviable situation of being "mistress of Pemberley" (l. 14) or of an "alliance with the present and future proprietor" (l. II 5-6) of Donwell Abbey – a less romantic attitude, but one probably more

1 Lord Shaftesbury (1709), *The Moralists*, quoted in Hunt and Willis eds., *The Genius of the Place*.

2 William Hogarth (1753), *The Analysis of Beauty*, quoted by Frédéric Ogée, *op. cit.*, p. 432.



closely resembling the “honest pride and complacency” of the landlords who first ordered these improvements.

The term *improvement* comes here quite opportunely to remind us of the intervention of man's hand in the arrangement of these “natural” gardens. We read (l. 10-11) “a stream of some natural importance was swelled into greater, but without artificial appearance”; or again (l. II 18-20) “It led to nothing; nothing but a view at the end of the low stone wall with high pillars, which seemed intended, in their erection, to give the appearance of an approach to the house, which never had been there.” We can perceive how these “improvements” are tolerable and considered in good taste only inasmuch as they are undetectable. Jane Austen voices a critical admiration : “She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste” (l. 12-13). And she expresses a similar preference for an apparent respect of nature in the second text : “It was just what it ought to be, and it looked what it was” (l. II 12). She shows some impatience with the built-in wall and pillars in the garden of Donwell Abbey : “Disputable, however, as might be the taste of such a termination, it was in itself a charming walk, and the view which closed it extremely pretty.” (l. II 20-21) Jane Austen is visibly more a partisan of Brown's natural look than of the picturesque school, let alone of the semi- or neo-Palladian convenient additions of Repton.

Yet the last two lines of the second description remind us of the Englishness of landscape gardening : “English verdure, English culture, English comfort” (l. II 27-28).

The association of nature (verdure) with art (culture) and sociability (comfort) is reminiscent of the many efforts of the English people throughout the 18<sup>th</sup> century to establish a working definition of human liberties against the background of the divine order as it can be deciphered in nature's book. This is the main reason why an essential element of the pleasure engendered by the sight of those so typically English gardens resides in the imagination of the English proprietor and visitor of the garden. A garden that embodies the English personal and political compromise so dear to Jane Austen's moderate passions : “the happy medium betwixt the wildness of nature and the stiffness of art.”<sup>1</sup>

### 1. 3. Le commentaire linguistique d'un texte en anglais (option C)

#### Journal officiel

1<sup>o</sup> Épreuve à option en anglais suivie d'un entretien en anglais :

Option C (Linguistique) : commentaire linguistique d'un texte en anglais dans le cadre d'un programme (durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [commentaire : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2)

1 Humphrey Repton (1794), *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, in Marie-Madeleine Martinet, ed., *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, (1980).

### 1. 3. 1. Comment se préparer au commentaire de linguistique ?

#### 1. 3. 1. a. Les modalités

Cette épreuve constitue un commentaire linguistique d'un texte en anglais. Depuis la session de 2002, elle peut porter sur un programme spécifique (programme en 2002 : la complémentation verbale). Les candidats ont deux heures pour préparer leur commentaire ; l'épreuve elle-même dure quarante-cinq minutes maximum (commentaire : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum). Le commentaire et l'entretien sont **en anglais**. L'entretien est conçu comme un échange dont le but est de permettre au candidat de préciser ou de développer tel ou tel point de son analyse ou encore de commenter un autre énoncé du texte.

Le candidat dispose d'un dictionnaire unilingue durant ses deux heures de préparation. Il peut s'avérer très utile, notamment lorsqu'il est demandé d'étudier une notion grammaticale (par exemple, la comparaison, l'ordre des mots).

Comme pour les autres épreuves à l'oral, il est explicitement demandé aux candidats de ne pas rédiger in extenso son commentaire et le jury vérifie habituellement les brouillons.

Il s'agit d'une épreuve à option, choisie normalement par des spécialistes de grammaire linguistique. Le jury est donc en droit d'être plus exigeant que pour la « composition de linguistique » à l'écrit, qui s'adresse à tous les candidats. De plus, comme le commentaire porte sur un programme spécifique, on s'attend à ce que les candidats aient des connaissances théoriques assez pointues dans le domaine étudié.

#### 1. 3. 1. b. Quelques conseils

Un texte relativement récent (de moins de cent ans) est distribué avec une piste de réflexion introduite par la formule « Among other topics do not forget to comment upon... » Cette piste de réflexion constitue un passage obligé (et privilégié) du commentaire. Avant toute chose, il faut bien lire le sujet imposé et ne rien omettre, notamment lorsqu'il est double (par exemple, *extraposition and cleft sentences*). Lorsque la question porte sur une notion (comme *generic reference*, *quantifiers*, *determination*), il convient de commencer par proposer une définition (ne pas hésiter à consulter le dictionnaire), afin d'éviter le hors-sujet.

Que recouvre l'expression « Among other topics » ? Il est préférable de traiter plus que le sujet demandé (un ou deux points de plus), mais les rapports relèvent chaque année que certains candidats ont obtenu d'excellentes notes en ne traitant que la question imposée. Cela suppose toutefois que les occurrences à étudier dans le texte soient assez nombreuses.

Comme à l'écrit, le commentaire ne doit en aucun cas être une récitation de cours ou un égrenage de généralités ; il est essentiel de tenir compte et de rendre compte du texte. Plaquer quelques mots-clés sur des marqueurs grammaticaux ne constitue aucunement une analyse. Les remarques générales qui ont été faites pour l'écrit valent également pour l'épreuve orale.

Un défaut majeur souvent déploré dans les rapports des jurys est la maîtrise insuffisante de la métalangue : les termes techniques employés ne sont pas vraiment assimilés et certains candidats ont du mal à en donner une définition

précise. Durant l'année de préparation, voire de préférence bien avant, il est fortement recommandé de faire des fiches synthétiques, sur des termes grammaticaux, des notions grammaticales et le vocabulaire technique, avec des définitions précises, afin d'avoir des idées très claires et de créer des réflexes linguistiques.

La préparation aux épreuves de linguistique de l'agrégation représente un travail de très longue haleine, qu'il faudrait entreprendre avant l'année du concours. Cela vaut en particulier pour le commentaire à l'oral dans la mesure où les étudiants des universités françaises ne sont pas habitués à manipuler la métalangue en anglais. L'aisance dans ce domaine ne s'acquiert pas en quelques mois. Il faut s'habituer à étudier des textes en anglais dès que possible. Pour cela, la lecture assidue d'une grammaire en anglais est indispensable, comme celle de R. Quirk et S. Greenbaum, *A Student's Grammar of the English Language*, Longman, 1990 ou celle de G. Leech et Jan Svartvik, *A Communicative Grammar of English*, Longman, 1994 ou toute autre grammaire universitaire.

### 1. 3. 1. c. Le jour de l'oral

Il est explicitement demandé au candidat de lire un passage du texte, d'un quinzaine de lignes. Le choix du passage lui appartient entièrement, ainsi que le moment de sa lecture. Le candidat garde le texte à analyser après sa prestation et il est libre de le souligner, surligner, colorier.

L'épreuve fait l'objet d'une double notation : une note pour le commentaire sur 20 et une note d'anglais oral sur 10 (qui sera additionnée à la note d'anglais oral mise par le jury d'épreuve sans programme). Dans la note d'anglais parlé sont pris en compte : la richesse du vocabulaire ; la grammaire ; l'aisance ; le système phonétique ; l'intonation. Année après année, les jurys se plaignent dans les rapports de la prononciation erronée de certains termes techniques, en particulier : *adjective / adjectival ; anaphora / anaphoric ; antecedent ; appreciate / appreciative ; auxiliary ; clause ; comment ; déterminer ; epistemic ; focus ; modal / modalisation ; occurrence ; oral ; participle ; predicative ; present perfect ; pronoun ; quality ; quantity ; refer / referring / reference ; subordinate ; totally ; use (n. ou v.) ; value*, etc. Apprenez-les par cœur.

Pour l'analyse proprement dite, il faut éviter le catalogage des formes étudiées de la première à la dernière ligne. Il est indispensable d'effectuer des regroupements dans les occurrences à analyser. Il faut se garder de deux extrêmes : balayer le texte avec une ou deux phrases de commentaire par énoncé et passer dix minutes sur un exemple du texte.

Lors de ses deux heures de préparation, le candidat devrait se poser des questions simples face au texte, telles que : pourquoi l'énonciateur a-t-il choisi telle forme plutôt qu'une autre (qui aurait également pu être employée) ? Pourquoi une forme concurrente de celle utilisée passerait moins bien / ne passerait pas dans ce contexte ? Quel est l'effet produit par telle ou telle forme ? Quel effet aurait été produit par une autre forme ?

Ce que le jury attend du candidat est qu'il procède à des manipulations, à des démonstrations et qu'il explicite le fonctionnement de certains outils grammaticaux en prenant appui sur le texte.

Toute remarque pertinente sur la phonétique / phonologie, l'étymologie ou la lexicologie est toujours appréciée par le jury.

Le candidat a à sa disposition un tableau, mais il ne faut pas en abuser afin de ne pas perdre de temps.

Le jury de linguistique n'exige ni introduction, ni conclusion au commentaire. On peut se contenter au début de sa présentation de préciser quels points vont être abordés, et dans quel ordre. Pour une notion grammaticale, on peut commencer par une définition générale. Il n'est pas utile de récapituler à la fin de son commentaire quels points ont été vus ni de dire ce que l'on aurait voulu traiter si on avait eu le temps.

### 1. 3. 2. Exemple de sujet traité

*Texte proposé à l'oral 1998*

Les pages qui suivent ne constituent pas un corrigé-type car elles n'ont pas été rédigées dans les conditions de l'épreuve. Elles pourront vous paraître ardues, mais nous avons choisi un vrai sujet de spécialiste et qui n'est pas toujours traité dans les ouvrages de linguistique.

I thought of Marian's and how inappropriate to it the epithet humble was. She sang with so much feeling; did she really long for peace of mind in a thatched cottage? It didn't make sense to me. But I knew there was much grander places than Brandham Hall; perhaps that explained it. She was thinking of some of the bigger houses in the district, where they went visiting. It was only afterwards that I remembered she was singing the song by request.

Alone of those who were asked to, Marian would not give us an encore. The applause that normally brings singer and audience together in her case had the opposite effect; the harder we clapped, the further away from us she seemed. I did not resent this or even regret it; nor, I think, did anyone. She was not of our clay, she was a goddess, and we must not think that by worshipping her we could lower her to our level. If she had said, 'Keep your distance, worms!' I should have rejoiced, and so, I think, would most of us. The day, the evening, had been full to overflowing: nothing had been withheld and perhaps we were never more conscious of the sum of our good luck than when Marian denied this final boon.

'Frog-spawn,' said Marcus as we walked back together, 'you didn't do so badly after all.'

I thought it was decent of him to be pleased with my success, so I said, magnanimously, 'Lor Lumme, toadstool, in my place you might have done as well, or better.'

He said reflectively:

'It is true that on certain occasions I should have tried not to look like a sick cow.'

'On what occasions?' I demanded rashly, adding, 'It's better than looking like a stuck pig, any day.'

Marcus ignored this.

'I was thinking of the time when somebody not a million miles from here was knocked down by a cricket ball, and lay on his back with his feet in the air, showing his posterior to all the gaping villagers of Brandham, Brandham-under-Brandham, Brandham-over-Bradham, and Brandham Regis.'

'I didn't, you pot-faced, pot-bellied -'

'Yes, you did, and another time was when you were singing the "Minstrel Boy", which is a silly song anyhow, and you rolled your eyes just like a sick cow - you really did, Leo, - and you sounded like one, too - a cow that is just going to be sick. Oo - er - yar -' he gave a dramatic imitation of what I knew was a physically impossible feat. 'I was sitting with Mama pretending to be a villager - poor dear, she didn't want them on both sides of her - and she was convulsed, and so was I - I shouldn't like to tell you what I nearly did.'

'I can guess, you bed-wetter,' I said. This was an unkind thrust, but I was really put out. 'If you weren't such an infernal invalid, with knees like jelly and arms like sparrow's elbows, I should -'

'Yes, yes,' said Marcus, pacifically, 'you didn't really do so badly. I wasn't as ashamed of you as I expected to be. And you got rid of that brute Burgess, though it was the biggest fluke I ever saw. God, when I saw him at the piano with Marian it made me go all goosy.'

'Why?' I asked.

'Don't ask me, ask Mother. At least don't ask her; she feels like I do about the plebs. Anyway, we've said good-bye to the village for a year. Did you notice the stink in that hall?'

'No.'

'You didn't?'

'Well, not particularly,' I said, not wanting to seem insensitive. 'I suppose it was a bit whiffy.'

'Phew! Three times I nearly had to cat : I had to hold myself with both hands. You must have a nose like a rhinoceros, and come to think of it, you have : the same shape, the same two bumps, and just as scaly. But I suppose you were too busy mooing and rolling your eyes and sucking up the applause. Golly, you did look pleased with yourself.'

I felt I could afford to disregard this.

'And you looked so pi, Leo, really dreadfully pi. So did everybody, while you were singing that church thing about the angels taking care of you. They all looked as if they were thinking about their dear dead ones, and Burgess looked as if he might be going to blub.'

L.P. Hartley, *The Go-Between*, 1953

**Sujet :** "Among other topics, do not forget to comment upon **comparison**"

### Introduction

A quick definition of comparison. The word comes from the Latin *comparare*, which means 'couple together': *com-* = with / together and *par* = equal (as in the English phrase *on a par with* = in a state of equality). Etymologically, the submorpheme *pare* in 'compare' is linked with the word *pair*. This is quite revealing as comparison relies on the existence of at least two items or two sets that are assessed according to a common factor. That common factor is very often the idea expressed by an adjective or an adverb. That idea can be called the standard of comparison, as in lines 35-36 *as ashamed of you as I expected to be*. The adjective *ashamed* is brought into balance: there is a starting point, which is 'I expected to be ashamed of you' and a second item, which is *I wasn't as ashamed as...* In line 14 the comparison involves an adverb: *you didn't really do so badly*.

### Structure of comparison

Structurally speaking, comparison rests on the dichotomy between a "basis of comparison" (élément de comparaison in French) and a "comparative element" (élément comparé). In *Marcus is older than Leo*, Marcus is the comparative element and Leo the basis of comparison.

In line 35, *I expected to be ashamed of you* is the basis of comparison (= starting point of the comparison) and *as ashamed* is the comparative element. The comparative element appears in the matrix (superordinate) clause and the basis of comparison in the subordinate clause: *as I expected to be* is a subordinate comparative clause introduced by the conjunction *as*.

The basis of comparison may not appear in the text as in line 16: *you might have done as well, or better*. The ellipted subordinate clause can be easily inferred from the context: *as well as I did / better than I did*. cf. also, line 46: *as scaly (as a rhinoceros [is])*.

The adjective or adverb that is used in a comparative structure has to be gradable, like *grand* (3), *big* (4), *scaly* (46). A house can be more or less *grand*. Adjectives like *dead* (= ungradable) cannot easily be used in comparisons, because it is difficult to be more or less dead. You're either dead or you're not

(except in the phrase *I was more dead than alive*, in which *dead* is used metaphorically).

Furthermore, as comparison rests on a subjective point of view, adjectives and adverbs used comparatively are more likely to be subjective than objective, like *grand*, *big*, as opposed to *square*.

Three mathematical signs sum up the various operations that can be performed through comparison, that is  $+ / - / =$ . With *more* (*more conscious*) and *less* (*less conscious*) we have a “differentiating comparison” and with  $=$  an “equational comparison”. In line 3, *grander places than Brandham Hall*, one can talk of a differentiating comparison, in that the places referred to are different from Brandham Hall as regards the standard of comparison *grand*.

In line 46, *just as scaly* provides an equational comparison, in so far as the addressee is equated with a rhinoceros in terms of their “scaliness”. Here, the adverb *just* modifies *as* and is used to reinforce the equation.

Some linguists oppose scalar comparison (for differentiating comparison) and non-scalar comparison (for equational comparison). They talk about scalar comparison when the comparison implies the idea of a scale: the two items compared are placed in a different position on a scale of comparison. In *the biggest fluke I ever saw* (36-37), the element referred to (*you / get rid of that brute Burgess*) is placed on the highest position in a scale that includes all the flukes the speaker has seen in his life.

### Morpho-syntax

A few words about the morpho-syntax of comparison in English. Morphologically speaking, there are two types of comparison: a Germanic type and a Franco-Latin one.

Germanic type: with an *-er* suffix, for instance, *grander*, 3, *better*, 19. *Grander* is formed on a one-syllable adjective. *Better* is an irregular comparative; there is no stem in *\*bet*, but we still find the comparative suffix in *-er*. With a Germanic type of comparison, the adjective and the suffix coalesce far more than with a Franco-Latin type: they just form one word, and the sub-morpheme of comparison cannot be stressed.

Franco-Latin type: *more* + adjective, as in *we were never more conscious... than when Marian denied this final boon*. *Conscious* is a two-syllable adjective and yet *\*consciouser* is impossible. Adjectives in *-ious* can never take the *-e* suffix. The morpheme *more* can be stressed if need be. In informal English we sometimes hear things like *It's more longer*, possibly because *longer* does not sound long enough; *more* reinforces the length as it were.

The superlative requires the presence of the determiner *THE*: *the biggest fluke* and the suffix is in *-st*. Let us note that the *-st* suffix is also found in *most* (line 11, *most of us*). I'll come back to that later.

### Equational comparison

With equational comparison, the adjective or adverb is not intrinsically modified. It requires an external element, that is *as* or *so*, which uses the adjective or adverb as its target: *as* modifies its target *well* in line 16.

With equational comparison, one has a correlative<sup>1</sup> sequence: *as... as...* The first *as* in this correlative sequence functions as an adverb, in so far as it modifies an adjective. The second *as* can be labelled in two ways: either as a conjunction, as in *as ashamed as I expected to be* (*I expected to be* is a subordinate clause and *as* will be labelled as a conjunction) or as a preposition, as in *as scaly as a rhinoceros* (= *as* + noun phrase). Still, it could be argued that the second *as* is fundamentally a conjunction in so far as a verb is implied after the noun phrase (e.g. *as a rhinoceros is*). But what about *as scaly as him*? It would be difficult to claim that *as* is a conjunction here.

Why do we have an explicit clause in line 36, *as I expected to be*? One could have had: *as ashamed as John / him* but not *\*I wasn't as ashamed as me*. The grammatical subject has to be different in the two textual units of the sentence. There is an explicit subordinate clause here because the predicate *expect to be* is not retrievable from the context (the verb is not the same as in the matrix clause).

What can be said about the opposition between *so* and *as* in comparative structures: *you didn't do so badly* (line 14)? The present tendency of the English language is to use *not as... as...* (with the two terms of the correlative sequence) and *not so...* (when the second term is not mentioned, as in line 14). *Not so... as...* is less and less common. One could not have had *?You didn't do as badly* (except with an underlying second *as*).

In *not so badly*, the adverb *so* expresses a high degree, as in *I'm so glad*. This use of comparative *so* is therefore close to exclamative *so*. In both cases *so* acts as an intensifier. The speaker passes judgment by using *so*. Indeed, *so badly* means *very badly*, the difference being that *so* is also explicitly anaphoric (the implication is: *so/as badly as was described before*). *Not so badly* is a closed statement and refers to something that is already well-known. With *not as badly as that*, one loses the notion of high degree implied in *so* and the second *as* is used to introduce the basis of comparison.

The role of negation in lines 14 (*not so badly*) and 35 (*not as ashamed*) is of course essential in that it negates the comparison expressed with *as... as...* but there is still an equational comparison. *Not* bears on the adverb *as* or *so*: *not as ashamed* means that the equation is not valid but there is still a certain amount of shame. So it is not *ashamed* that is negated.

### **Differentiating comparison (comparaison de non-équivalence in French)**

The elements compared are not on a par: *better* (line 19) compares looking like a sick cow with looking like a stuck pig and the conclusion is that they are different as regards the standard of comparison *good*.

In the text differentiating comparison only appears with adjectives and adverbs. There is no instance of *more* + Noun (as in *more people than I thought showed up*). When *more* modifies a noun (*more people*), it expresses a quantity, a number.

– Comparison with two items

<sup>1</sup> Correlative = denoting words, usually conjunctions, occurring together though not adjacently in certain grammatical constructions (*Collins Dictionary*), e.g. *either... or... I the more... the more...*

Differentiating comparison can be applied to two items or sets of items: *better*, 16, *the bigger houses*, 4, *the harder*, 7.

*Bigger*: doubling of the consonant <g> so as not to alter the sound of the vowel, nor that of the consonant itself. *The bigger* can be analysed as a comparative rather than a superlative because only two elements are compared. We have a binary comparison as with all comparatives. The superlative implies that more than two items are compared. *The bigger houses* is closer to: "some houses are bigger than others" than to a superlative. Not all grammarians agree on that point. Some consider that *the bigger* is a superlative. I don't. To me it's just a comparative in *-er*. The narrator is here comparing two types of houses. What is implied is: the bigger type of houses in the district. He divides the houses in the district into two distinct types according to their sizes.

*The biggest houses* would have a different meaning: only a few houses would be selected (a few out of many).

In *the harder we clap, the further away from us she seemed*, lines 7-8, one finds again a binary construction which accounts for the *-er* suffix. *Harder* implies indeed *harder than before* and it is therefore a comparative. *THE* is said to be an adverb here in that it does not determine a noun (there is no noun), but modifies an adjective: it bears on *harder* or *further*. These structures are called correlative in that they imply a sequence of two units. *THE* + adjective cannot appear on its own; a second adjective is compulsory, all the more so as a relationship of dependence is created between the two units: there is a causal link between them of the *a => b* type. Indeed, *the harder we clapped* entails *the further away...* We can talk of proportional clauses here in so far as the proportion of "furthering away from us" increases with the increase of clapping.

#### – Comparison with more than two items

When more than two items are compared grammarians talk of superlatives. With a superlative the underlying operation consists in selecting the highest degree in a given scale, as in *the biggest fluke*, 36, where the operation is one of scanning ("parcours" in French), that is, that a whole set of items is envisaged before selecting one item out of that set – that set being all the flukes the narrator has seen in his life.

The determiner *THE* has to be used with superlatives. Superlatives and *THE* work hand in hand, as it were. This is easily accounted for: *the biggest fluke* corresponds to a secondary operation that comes after considering all the flukes encountered in one's life. What is first envisaged is: "I've seen flukes in my life / Some flukes were big / Of all these flukes one was the biggest". So, *the biggest fluke* has necessarily been processed, envisaged before the moment of utterance.

*Most of us* (line 11) cannot really be described as a superlative, despite the use of the *-st* suffix. But the notion of highest degree remains with *most*: we are not too far from the total amount. The whole out of which *most* is dissociated is given in the prepositional phrase *of us*.

*Least* in l. 39 is a superlative, too. In the sentence *The least you could do...*, *the least* can be paraphrased by "the smallest amount". It expresses an extreme, a superlative in smallness. In the set phrase *at least*, it is easy to find an underlying superlative: "the least I'm asking you to do".



### Than

Comparatives work together with *than*, which is followed by the basis of comparison. *Than* introduces a subordinate clause: *grander places than Brandham Hall (is)*. But this is again a moot point as *than* can also be considered as a preposition.

*Than* can be implicit as in *you might have done as well, or better (than me / than I did)*. *Than* + Noun Phrase or + clause is then retrievable from the context.

In *than* one finds the submorpheme TH-, which is not surprising as it is followed by a basis of comparison that is taken for granted, that is, shown as already known to the speaker and often to the addressee. That's why *than...* is often ellipsed. Quite logically, the basis of comparison has been mentally processed before the comparative element. In *you did it better than me*, what has been envisaged first is: "I did it in a certain way".

We thus see that in comparative structures what comes second (*than* + clause) has been processed mentally first.

Etymologically, *than* and *then* are cognate words. They are followed by the second term of a correlative structure.

### Like

*Like* expresses a comparison too. But what is compared is not a quality, as with adjectives or adverbs, but the referents of two nouns (two things, two people). In 45, the addressee's nose is compared to that of a rhinoceros: ellipsis of *that of (a nose like that of a rhinoceros)* or of *'s nose* (like a rhinoceros's nose). *Like* expresses a similarity but also a difference: the addressee's nose is not that of a rhinoceros. Conversely, prepositional *as* expresses identity (as in *as a teacher I can tell you*).

The collocations *sound like* (29), *look like* (18), *feel like* (39) bear out this idea of a difference between the subject and the basis of comparison.

The comparative element is to be found before *like* and the basis of comparison is to the right: *knees* (= comparative element) *like jelly* (basis of comparison), line 34.

In line 39, *like* is a conjunction and not a preposition. It introduces a subordinate clause and not a noun phrase. Some grammarians still consider that this use of *like* is substandard.

Both *like* and *as* can be justified in their conjunctive role:

*She feels as I do* (39): paraphrase = in the same way. *As* expresses an identity between two ways of feeling. *She feels like I do*: paraphrase = in a comparable manner (comparison / similarity between the two ways of feeling).

With *as if*, we have a hypothetical or even negative comparison, 50: *they all looked as if they were thinking...* *As* expresses a comparison and *if* signals that the comparison belongs to the sphere of the unreal.

### So

*So* is also used to compare two events (and not just two adverbs as before): 49 *you looked so pi*. *So did everybody*. Two events are compared with the same predicate (*look so pi*) but a different grammatical subject. The anaphoric value of *so* is obvious: it refers to a previous textual unit. In this structure (*so* + aux + S), the stress falls on the subject and not on *do* (as opposed to *So you do*). If we have

an auxiliary + subject structure, it is because the speaker does not need to assert the S / P relationship, which is taken for granted, unlike what one has in *So you do* (= an assertive subject + verb structure).

### Comparison vs. degree

With comparisons, at least two items or two referents are taken into account, whereas with degree only one notion is envisaged: 34 *such an infernal invalid*; the scale considered here concerns only one concept, that of invalidity. Inside that concept several degrees can be envisaged (from very low to very high).

With degree, one can talk of intrinsic comparison, as opposed to external comparison with comparative structures.

### Lexical comparison

Comparison can also be expressed lexically, as in *same* (45). *Same* is an adjective that appears in a correlative structure: *same* + noun + *as...* In this example, the second term of the correlative sequence is ellipted (*as that of the nose of...*). With *same* two nouns are compared.

*Nearly* (44) implies some form of comparison with a totality. *Nearly* means that one is nearing totality (*nearly* is formed on *near*).

The same can be said about *ever*, l. 36: the speaker compares one occurrence with all the possible occurrences. It performs a scanning operation which implies a comparison between all the possible occurrences.

## 2. La leçon en français

---

### **Journal officiel**

2° Leçon en français portant sur l'option A, B ou C choisie par le candidat suivie d'un entretien en français avec le jury (durée de la préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quinze minutes maximum] ; coefficient 2.

Le programme des options A et B est constitué par le programme des épreuves d'admissibilité auquel s'ajoute, pour chaque candidat, le programme correspondant à l'option A ou B qu'il a choisie.

### **2. 1. La leçon de littérature (option A)**

#### **2. 1. 1. Comment se préparer à la leçon de littérature en français ?**

##### **2. 1. 1. a. Remarques générales**

Les sujets de leçon portent souvent sur deux termes, deux concepts ou peuvent être d'ordre citationnel. La durée de préparation est de cinq heures et, contrairement à l'écrit, le candidat dispose du livre, sans toutefois avoir accès à l'appareil critique. Il a aussi le choix entre deux sujets, portant sur deux auteurs différents. Ce choix doit se faire assez rapidement : il serait dangereux de commencer à travailler sur un sujet, pour en changer en cours de préparation. Le candidat doit savoir quel est, des deux ouvrages, celui avec lequel il est le plus familier. Contrairement à certaines rumeurs qui ont pu courir, il n'est pas de sujet plus difficile que d'autres, et qui serait donc valorisé par les jurys. Mieux vaut travailler sur un sujet qui « inspire », que de se risquer en terrain moins connu. En revanche, un sujet qui paraît facile peut donner lieu à des leçons beaucoup moins intéressantes qu'un sujet avec lequel le candidat doit se battre pour donner ainsi le meilleur de lui-même. La poésie, par exemple, souvent délaissée car réputée difficile, est peut-être plus propice à une réflexion sur le texte, à une attention aux mots, alors que le roman conduit parfois à des exposés moralisateurs ou psychologisants, parce qu'il prête davantage le flanc au postulat réaliste : plus d'un candidat a « pleuré » sur le sort des héros de Dickens, qui ne le lui demandaient pas. Le choix du sujet ne doit pas se faire par défaut : ce qui prime, c'est bien le sujet et non l'œuvre. Il est bien entendu qu'aucune impasse n'est acceptable. Bien connaître les textes, **tous** les textes au programme, est une **condition sine qua non** pour se présenter au concours. Des erreurs grossières sur les noms des personnages, les lieux où ils évoluent, voire la diégèse elle-même, ne sont pas admissibles à ce niveau.

Il n'est donc bien sûr pas question de relire l'ouvrage au cours de cette préparation, même s'il s'agit par exemple d'une pièce de théâtre relativement courte : le jury ne s'y trompera pas. L'œuvre doit être connue avant et le livre ne sert qu'à repérer des citations, à remettre en mémoire certains points oubliés. Les

citations doivent faire l'objet d'un choix judicieux et non abusif : noyer le jury sous les citations en le contraignant à se plonger sans cesse dans l'ouvrage ne peut conduire qu'au désastre. De même, les citations doivent être exploitées habilement. On a souvent le sentiment que les candidats se livrent à des paraphrases de citations, qui n'apportent rien. La présentation orale est d'une grande importance : le candidat parle à un jury, qu'il lui faut regarder, plutôt que d'être plongé dans ses notes. Encore une fois, il ne faut jamais perdre de vue que le candidat se destine à l'enseignement et qu'il aura devant lui une classe entière à intéresser. La langue doit être riche et variée. On bannira des adjectifs comme *important* ou *nice*, pour leur en préférer d'autres plus précis.

En ce qui concerne les notes prises au cours de la préparation, elles ne doivent en aucun cas être rédigées, ce qui ne manquerait pas de nuire au naturel de l'exposé. À la fin de l'épreuve, le jury demande au candidat de regarder ses notes et celui-ci risque d'être pénalisé au cas où elles seraient rédigées : une leçon n'est pas une dissertation, mais un **exposé oral**. La qualité de l'élocution, le choix du ton juste, la conviction seront des atouts précieux. Le ton déclamatoire est à proscrire, le rythme à surveiller.

### 2. 1. 1. b. Genre de sujets

Les sujets peuvent se présenter sous trois formes différentes :

1- Un sujet à deux entrées, qui nécessitera une analyse de la **tension** entre les deux concepts, dont il faudra rendre compte à tous les niveaux. Un plan en deux parties, qui traiterait d'abord l'un, puis l'autre concept, est suicidaire.

2- Un sujet à une entrée, où il faudra faire jouer le terme dans toutes ses acceptions : étymologie, polysémie, contexte littéraire (histoire des idées), sans toutefois négliger les aspects essentiels, évidents du sujet (même s'ils paraissent trop évidents).

3- Un sujet citationnel, qui exigera une attention aux notions-clés de l'œuvre, et donc une recontextualisation.

Comme pour les épreuves écrites, la leçon exige l'élaboration d'un plan, d'une introduction et d'une conclusion. De l'introduction se dégageront les axes de lecture retenus sous forme de plan. Là encore, la dissociation « fond / forme » est à proscrire, même, ou surtout, lorsqu'il s'agit de poésie (où la tentation est peut-être plus forte, dans la mesure où la forme est plus « prégnante »).

Voici quelques exemples de sujets donnés récemment :

Borders in *The Handmaid's Tale* / The Visionary and the unpractical in *Utopia*  
Creation in *The Handmaid's Tale* / Virtue and Pleasure in *Utopia*

The heroic and the erotic in *Venus and Adonis* / « I compose myself » (p. 76) in *The Handmaid's Tale*

### 2. 1. 1. c. La leçon elle-même

L'introduction doit être assez brève et très précise pour annoncer le plan de manière très nette, sans qu'il soit besoin néanmoins d'indiquer les « sous-sous-parties », dans lesquelles le jury risque de se perdre.

Comme pour la dissertation, le plan doit être élaboré en plusieurs parties équilibrées, selon un axe problématique défini auparavant dans l'introduction. Tout sujet tend vers la résolution d'un problème et la problématique doit orienter la réflexion. Savoir ménager les transitions est tout aussi important que pour le

travail écrit. Il faut soigner les conclusions partielles et les transitions, pour clarifier la démarche. Si celle-ci a été clairement énoncée au début, le jury devrait pouvoir suivre, sans qu'il soit nécessaire de lui préciser à chaque fois le changement de partie. Un plan n'est pas une mise bout à bout de deux, trois ou quatre idées utilisées comme titres de parties, ce qui donnerait lieu à une construction artificielle. Tout sujet requiert un raisonnement et une dialectique. Il ne s'agit donc pas de régurgiter un cours entendu sur l'œuvre en question, voire sur l'auteur. La leçon n'est pas une vérification de connaissances, d'un savoir mais l'application d'un savoir-faire. Il faut partir du sujet, et non de ce que l'on sait sur l'œuvre dans son ensemble, savoir qui ne sera convoqué qu'en fonction de son adéquation au sujet. Le jury ne fait bien sûr pas de « corrigé type » préétabli, mais il aura lu les critiques et saura sans nul doute repérer le « recrachage » servile, qui peut même dans certains cas virer au hors sujet, voire au contresens. En un mot, le sujet ne doit pas entrer dans un moule préfabriqué, mais donner lieu à une **lecture personnelle**, qui prenne en compte les aspects thématiques, structurels et la dimension de l'écriture.

Lorsque le candidat en arrive à la conclusion, la formule « en conclusion » ou « pour conclure », que l'on retrouve en anglais sous la forme : « as a conclusion » ou « to conclude » est tout à fait inutile et maladroite. Si l'ensemble a été bien mené, le jury doit savoir où il en est : un court silence suffira à introduire cette conclusion. Comme pour la dissertation, celle-ci ne doit pas être bâclée. Laisser le jury sur une bonne impression doit être le but visé. Là encore, comme pour les épreuves écrites, la conclusion reprend d'abord, en résumé, ce qui vient d'être exposé, avant d'ouvrir éventuellement « sur un ailleurs », qui laisserait entrevoir d'autres pistes, que le candidat n'a pas eu le temps de traiter dans l'espace-temps restreint qui lui est imparti. On évitera la formule familière, trop souvent entendue : « c'est fini », traduite en anglais par « finished ». Il suffira que le candidat cesse de parler. La conclusion doit être le point d'orgue de la leçon, le moment où le candidat doit montrer la pertinence de ses analyses.

### Gestion du temps

En ce qui concerne le temps imparti pour la présentation de la leçon, il est, bien sûr, préférable de l'occuper tout entier. Mais si tel n'est pas le cas, et si la leçon a été rapide mais efficace, le candidat ne sera pas sanctionné, à moins que ce temps de parole n'ait été vraiment trop écourté. Le travers inverse – lorsque le jury est obligé d'interrompre le candidat – doit être évité. Cinq minutes avant la fin de l'exposé, le jury lui rappelle (à voix haute ou par des signes discrets) qu'il ne lui reste que ces cinq minutes, ce qu'il doit de toutes façons savoir, afin d'éviter les réactions de panique souvent constatées.

Les questions posées au candidat à la fin de son exposé ont pour but de faire préciser tel ou tel point, intéressant ou obscur. Il ne s'agit pas de questions-piège, mais de vérifier l'aptitude du candidat à réagir « au pied levé », à défendre son opinion ou à accepter de la remettre en question le cas échéant. Il n'y a aucune règle précise concernant le nombre de questions posées au candidat : il peut varier de deux à cinq ou six. Et il est tout à fait inutile de tirer des conclusions négatives ou positives du nombre et de la teneur des questions posées, qui, pas davantage que la leçon elle-même, n'ont été préparées par le jury, pour lequel elles

surviennent au cours de l'exposé entendu. L'entretien est destiné à établir un **échange** avec le jury : qu'il soit donc considéré comme tel.

## 2. 1. 2. Exemple de sujet traité

C'est le roman de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, (1985) au programme de l'Agrégation en 1998, que nous avons choisi pour la leçon :

**Sujet :** « Reconstruction dans *The Handmaid's Tale* »

L'action se situe à Gilead, régime totalitaire, qui rappelle le monde de 1984. Les femmes y vivent séparées des hommes et sont choisies pour leurs capacités de reproduction. Le seul moyen qu'ait trouvé Offred, l'héroïne, pour survivre, et préserver son identité, est d'écrire son histoire, acte transgressif s'il en est. L'épilogue ironique donne au roman un caractère doublement réflexif. *The Handmaid's Tale* s'inscrit dans la tradition des romans dystopiques inaugurée par Swift et qui devrait être lu comme un avertissement.

Le concept de « reconstruction » indique une tentative de réorganisation, d'assemblage de morceaux épars (ceux d'une histoire, par exemple), qui fait appel aux facultés de la mémoire, – puisqu'il s'agit de raconter une histoire passée – tout en en reconnaissant les limites : une reconstruction sera partielle ou partielle, dépendante des circonstances et de l'état d'esprit de celui / celle qui s'y livre. La narratrice / héroïne du roman ne cesse d'insister sur l'imperfection de sa « reconstruction », espérant néanmoins attirer l'intérêt du lecteur, voire emporter son adhésion, en dépit de, et peut-être même grâce aux défauts et manques inhérents à l'activité de reconstruire.

L'incipit du chapitre 23 nous invite à penser le sujet : « This is a reconstruction ». Les signifiants « reconstruction » et « story » se répètent tout au long du roman, ce qui révèle le désir de la narratrice d'établir une distance entre elle-même et sa propre expérience, un écran verbal. La catharsis s'opère par et dans la narration de cette histoire personnelle, aussi douloureuse ou laborieuse soit-elle. Raconter permet de survivre, d'échapper à un milieu hostile et menaçant. Dans sa destitution, le moi trouve encore le moyen de s'affirmer dans cette litanie minimaliste où se confondent l'avoir et l'être : « I am thirty three years old, I have brown hair, I stand five foot seven without shoes, I have trouble remembering what I used to look like, I have viable ovaries. I have one more chance ». Raconter ou écrire se présentent comme des alternatives au suicide ou à l'auto-mutilation : « those other escapes, the ones you can open in yourself ». La méta-narration digressive est un moment privilégié d'affirmation de soi, même si le cogito cartésien se trouve transformé ou reformulé : « I tell, therefore you are », qui assure la prédominance de la narration et du langage tout en présupposant la foi en l'autre dans la préservation de sa propre identité. Offred inscrit un lecteur virtuel dans sa narration, tout en suggérant dans le même temps la vulnérabilité et la malléabilité de ce lecteur : « you are whatever I tell », par lequel elle le construit. La narration d'Offred vise à l'authenticité qui devrait gagner l'adhésion du lecteur, en dépit de ses manques et de ses imperfections. La narration elle-même regorge d'analepses et de questions quant à la fiabilité de la narratrice. Le signifiant « reconstruction » tend à gommer les frontières entre vérité et fiction, et c'est au lecteur de se faire sa propre opinion sur cette histoire d'une société « gone

toxic ». Si Atwood dénonce la lecture de Piexoto, elle espère que le lecteur fera montre de plus de vigilance et de compréhension, pour rester impliqué dans une narration dont il est le destinataire, en « suspendant son incrédulité ».

### Survie et Témoignage

Témoigner de l'événement, c'est le narrer, le symboliser. Offred essaie de croire à la fictionnalité de sa narration : « I would like to believe this is a story I am telling. I need to believe it. I must believe it. » Déclaration paradoxale, puisqu'elle espère que son lecteur y croira, alors qu'elle-même déclare ne pas y croire. L'histoire qu'elle raconte est presque trop douloureuse pour être racontée. « This is not a story about love ». C'est une histoire dont il faut se rappeler, qu'il faut reconstituer (on peut jouer sur la littéralité de *re/member*), puisqu'il n'est pas d'autre moyen de la transmettre : « I have nothing to write with ». La narration d'Offred se situe à deux niveaux temporels : l'avant Gilead et le temps Gileadien. Si le passé est embelli et idéalisé, il est néanmoins douloureux de le raconter, d'où le paradoxe de la déclaration : « I don't want to be telling this story », parce qu'il s'agit de la séparation d'avec Luke et sa fille. Cependant, dire l'histoire (même si elle y résiste) signifie survivre, résister, éviter la menace de la déconstruction, d'une fragmentation de l'être, de la folie ou du suicide : « How can I keep on living? ». Raconter une histoire est un moyen de recomposer un moi en décomposition, d'in/former l'informe : « Myself is a thing I must compose as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born ». Ecrire revient à se préserver : « Les propriétés anesthésiantes de la description amortissent l'impact du réel, permettant à Offred de garder une bonne distance vis-à-vis de l'événement, détachement salutaire qui l'empêche de sombrer dans la psychose » écrit Jagna Oltarzewska, ou, pourrions-nous ajouter, la folie ou le suicide. C'est échapper à un milieu opprimant en lui permettant de retrouver ce qui reste de son moi dépossédé et soumis à « the permanent watch of the male gaze ». « Our happiness is part memory », d'où les multiples scénarios qu'elle imagine pour remplir le temps et le vide. En racontant son histoire, elle espère aussi établir un contact avec un lecteur imaginaire : « I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself ». Ce serait par trop stérile.

### Les formes de la « reconstruction »

Offred en appelle plus d'une fois au « you » qu'elle imagine et espère, à la fois quand elle en a besoin ou lorsqu'elle s'excuse de cette histoire qu'elle raconte. En incipit du chapitre 23, elle déclare : « This is a reconstruction [...] When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove ». Offred interrompt souvent son histoire pour attirer l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit bien d'une « reconstruction », d'une rationalisation post-factum. Elle souligne les choix, les omissions, les ellipses, l'idéalisation, inhérents à toute narration. Il n'existe pas de narrateur objectif. Ricoeur parlerait aussi à son égard de « subjectivité interprétante ». Sa narration est nécessairement tronquée et truquée, partielle et partiale, pleine de *flashbacks*, d'analepses, de digressions, de blancs, ce qui la rend parfois difficile à suivre. Cependant, en dénonçant les imperfections de sa narration, ses impropriétés et ses erreurs, Offred désarme le lecteur et donne à son histoire le sceau de l'authenticité : elle est aussi improbable

et variée que la vie même. Le simple fait de raconter implique une dé/ ou re/formation de la réalité. En insistant sur l'idée de la « reconstruction », Offred dit que l'événement s'est réellement produit. Elle établit une distinction très nette entre l'événement et sa narrativisation : la vie accède à l'art. « L'écriture de l'existence transforme l'existence en écriture ». L'événement doit être travaillé pour être raconté, d'où les multiples révisions et hésitations : « le commentaire métadiégétique [dit encore Jagna Oltarzewska] désamorce le mécanisme de défense qui pousse le lecteur à se distancier de l'écrit en alléguant que tout est pure invention, et fait qu'il y croit quand même » : « Je sais bien, mais quand même ». La lucidité et l'honnêteté d'Offred lui garantissent l'adhésion du lecteur : « I can't remember exactly » ; « I made that up » ; « I put it only afterwards ». Le lecteur a beau se rendre compte des stratégies de la narratrice, il n'en oublie pas moins ses préjugés, et lui fait confiance. La figure de rhétorique la plus employée, et qui stimule la conviction du lecteur est la prétérition : « It isn't a story I am telling ». La difficulté même à croire que ce qu'elle dit est bien ce qui s'est réellement passé est garante de l'authenticité de l'histoire. Le crescendo « would like to », « I need », « I must » ajoute à sa conviction grâce à sa force cumulative. La phrase proleptique – « I've control over the ending » – ne fait que renforcer la persuasion, en annonçant la fin ouverte : nous ne saurons jamais vraiment ce qui lui arrive. Son histoire se termine sur une question. Le présent et l'avenir échappent à son contrôle, ce qui ajoute foi à ses dires. Son impuissance, son ignorance, son impossibilité à prévoir le sort des autres personnages donnent à sa narration un effet de vérité qui stimule l'adhésion du lecteur. Lorsqu'elle raconte son histoire avec Nick, elle s'adresse au lecteur de la manière suivante : « I am coming to a part you will not like at all, because in it I did not behave well, but I will try nonetheless to leave nothing out ». Offred décrit sa paresse, son indifférence croissante à l'égard d'Ofglen, son abandon de la lutte contre le régime. Elle refuse de dire quoi que ce soit à propos du Commandeur parce que sa relation avec lui lui apporte un certain réconfort. En admettant sa couardise, elle en appelle à la *captatio benevolentiae* du lecteur, qui en déduira que la nature humaine est faillible et pourra s'identifier avec la narratrice, même si son histoire avec Nick peut être considérée comme mélodramatique, voire à l'eau de rose. Quant à son rapport avec le Commandeur, ses fantasmes de meurtre auraient été acceptés par le lecteur, alors qu'elle convient les avoir rajoutés après coup. La fiction serait-elle plus vraie que la réalité ? : « Injecter de petites fictions dans le corps du récit à des endroits stratégiques permet de défictionnaliser l'ensemble et de lui donner un fort degré de crédibilité ». Le lecteur reconstruit sa « reconstruction ». Elle disparaît en tant que narratrice à la fin de sa narration que Piexoto s'approprie.

### Bonne et mauvaise lectures

Piexoto, président de la conférence qui se tient deux cents ans après les événements, dénonce les cassettes pour leur manque d'objectivité scientifique et historique, oubliant qu'Offred ne prétend pas à l'objectivité. Piexoto ne s'intéresse qu'à l'exactitude historique : « les aléas, les accidents, les coups de chance qui font l'étoffe de l'histoire sont mis à plat, réduits en une pâte homogène par un discours téléologique dont la lourde causalité efface toute trace de l'événement ». Il ne prend pas en compte la dimension éthique de la narration d'Offred. Mais sa mauvaise lecture ne fait qu'ajouter du crédit à la narration : « Our reading of his



reading can authenticate Offred's account in a different sense than he intended ». Le ton de Piexoto est trop pédant et paternaliste pour emporter l'adhésion du lecteur, qui ne saurait s'identifier à lui : « His reconstruction effects a radical shift from her/story to hi(s)/tory as he attempts to discredit Offred's narrative by accusing her of not paying attention to significant things [...] Piexoto's account obliterates Offred as a person ; he never tells what happened to her because he doesn't know and is not interested ». Le lecteur continuera de s'identifier à Offred parce que « le support privilégié de l'investissement affectif est le personnage qui souffre ». Le lecteur se trouve impliqué dans l'histoire, dans la dimension dialogique. Tout se passe comme s'il recevait une lettre ou comme s'il parlait avec Offred dans l'immédiateté et l'urgence de la communication orale. Mais le succès n'est jamais garanti pour autant : « I'll pretend you can hear me. But it's no good, because I know you can't ». L'interlocuteur pourrait, à l'instar de Piexoto, mal comprendre ou, pire, tourner sa narration en dérision. Mais grâce à cette incertitude même d'Offred, le « bon » lecteur (que nous voulons être) fera l'effort d'entendre le message correctement, pour ne pas trahir la narratrice, dont les doutes et le pessimisme pourraient justement signifier qu'elle dit la vérité : « We must listen, when a voice tells you : 'I only am escaped alone to tell thee' ».

*The Handmaid's Tale* invite le lecteur à apprécier la différence entre fiction et réalité. C'est une méditation sur la façon de raconter une vraie histoire, en inversant la distinction habituelle entre histoire et fiction. Le texte dépasse les catégories du vrai et du faux : « le concept de reconstruction nous fait prendre un monde futur, que nous savons inventé, pour le souvenir narré d'une réalité vécue ».

## **2. 2. La leçon de civilisation (option B)**

### **2. 2. 1. Comment se préparer à la leçon de civilisation en français ?**

#### **2. 2. 1. a. L'épreuve proprement dite**

L'épreuve de leçon en civilisation existe depuis la réforme de l'agrégation d'anglais en 2000. Les recommandations qui suivent sont d'ordre général et prennent en compte celles des rapports publiés sur cette épreuve, ainsi que les consignes données pour la dissertation, car la méthodologie de la leçon et celle de la dissertation se recoupent en grande partie et le principe à retenir est celui d'un raisonnement dynamique, structuré et démonstratif. On se rapportera donc utilement au chapitre consacré à la dissertation en français sur un sujet de civilisation (1<sup>ère</sup> partie consacrée à l'écrit de l'agrégation).

Le déroulement de la leçon en civilisation est calqué sur celui de la leçon en littérature : le candidat a le choix entre deux sujets correspondant à son option et bénéficie de cinq heures de préparation. Il dispose de trente minutes pour sa présentation devant le jury ; cet exposé est suivi d'un entretien et la durée totale de l'épreuve ne doit pas excéder quarante-cinq minutes.

#### **2. 2. 1. b. Les sujets**

Les types de sujet proposés par le jury sont de deux sortes :

1. Ceux élaborés par le jury, qui consistent en une notion exprimée par un seul mot ou par une expression, ou bien une association de plusieurs notions. Types de sujet qui peuvent être proposés aux candidats :

- L'Ethnocentrisme et les « amis des Indiens ».
- La Science et la Destinée Manifeste.
- La nation, le nationalisme et la crise du Texas.

Lors des premières épreuves de la leçon en civilisation, le jury a donné, par exemple, les sujets suivants (tirés du rapport du concours de 2000) :

- La modernité chez Mary Wollstonecraft.
- Révolution pendant les années Wilson (1964-1970).
- Les années Wilson, progrès social ou décadence ?
- Continuité et discontinuité dans le processus d'expansion territoriale des Etats-Unis.

Dans ce type de sujet des associations insolites peuvent former l'occasion d'examiner une question dans une perspective nouvelle ou d'associer deux aspects du programme que l'on n'a pas l'habitude de rassembler, ce qui peut conduire à une problématique originale. Le danger d'un sujet plus classique et en apparence transparent est qu'il peut mener à un traitement événementiel qui nuirait à l'analyse problématisée et personnalisée. Le candidat se doit d'identifier les termes dans toutes leurs acceptions, ainsi que les tensions (contradictions, parallèles, glissements de sens) existant entre les termes, même si le sens qu'on leur donne ne transparait pas de manière explicite dans l'exposé ; la déconstruction du sujet exprimée devant le jury n'est pas un exercice aride et doit déboucher sur la problématique et le développement ultérieur. Le dictionnaire unilingue (bien qu'en anglais) mis à la disposition des candidats pourrait contribuer utilement à l'élucidation des termes et à stimuler une réflexion sur ces termes.

2. Un deuxième type de sujet peut être constitué d'une courte citation d'un des acteurs de la question au programme, d'un commentateur contemporain de la question, ou d'un historien ou commentateur s'exprimant avec un certain recul historique. Encore une fois, ces citations peuvent révéler des prises de position originales ou plus classiques. On pourrait demander au candidat tout simplement de commenter la citation ou bien on pourrait compléter la citation par une question :

- « The American elections of 1800 were revolutionary. » Commenter cette prise de position d'un historien moderne.

- « It was a splendid little war. » Commenter, en relation avec la Destinée Manifeste au XIX<sup>ème</sup> siècle, cette déclaration faite après la Guerre d'Espagne par John Hay, Secrétaire d'État.

- « Countless Americans embraced the West as an uncomplicated Eden... » Commenter cette affirmation extraite d'un manuel d'histoire publié en 1995.

- « The frontier has gone, and with its going has closed the first period of American history. » Commenter cette déclaration de Frederick Jackson Turner en 1893.

– « Kill the Indian and save the man. » Cette prise de position de Richard H. Pratt en 1879 peut-elle s'appliquer à l'ensemble de la politique indienne au cours du dix-neuvième siècle ?

Des sujets proposés à l'épreuve de leçon de l'agrégation 2000 offrent d'autres formulations :

– « Democracy is breaking out all over. » Cette affirmation de Barbara Castle (début 1969) à propos des syndicats vous semble-t-elle pouvoir s'appliquer à l'ensemble de la société britannique pendant les années Wilson ?

– « If the sexes be really in a state of warfare... » (Chapt. VII, 203) : la guerre des sexes dans *A Vindication...* de Mary Wollstonecraft.

### **2. 2. 1. c. Le choix du sujet**

Même si le candidat a une préférence pour une des questions du programme, il serait judicieux qu'il passe quelques minutes à s'interroger sur le libellé des deux sujets proposés (qui portent sur deux des trois questions au programme de civilisation) avant de faire son choix. Il serait en effet regrettable qu'il perde du temps à préparer une leçon avant de se rendre compte qu'il a des doutes sur les implications d'un ou de plusieurs termes du libellé. Il est toutefois conseillé d'opérer ce choix le plus rapidement possible pour pouvoir utiliser au mieux le temps de préparation.

### **2. 2. 1. d. La démarche à suivre**

Même si le sujet ressemble à une question de cours et semble inviter à une réponse factuelle, le candidat doit regarder ses termes sous tous les angles, problématiser son approche de la question, garder esprit critique et distance par rapport au sujet.

L'introduction sert à préciser le sens du sujet (définition qui orientera l'analyse), à présenter la problématique et à annoncer le plan qui en découle, tout comme pour la dissertation écrite. Le plan, parce qu'il est au service de la problématique, sera nécessairement dynamique et dialectique, c'est-à-dire qu'il n'annoncera pas une simple discussion du sujet mais une argumentation apportant une réponse à la problématique.

Les sujets proposés pour la leçon exigeront que le candidat fasse preuve de connaissances couvrant une grande partie de la question au programme (le rapport d'agrégation de 2000 oppose la leçon au commentaire qui est davantage resserré sur un contexte spécifique). Cependant, à l'évidence, il est essentiel de ne pas étaler ses connaissances au détriment d'un raisonnement structuré dans le corps de l'analyse. Ainsi, on ne doit pas présenter un catalogue ou une chronologie même si le sujet semble y inviter (« The steps leading to... », ou bien « Before the war... whereas after... »). Toutes les références factuelles étayent la problématique et le candidat doit effectuer un tri parmi ces faits pour choisir des illustrations précises et appropriées. Des citations pertinentes peuvent venir en illustration de l'argumentation mais ne doivent pas se substituer à celle-ci. Des conclusions intermédiaires et des transitions logiques entre les parties faciliteront la distanciation par rapport à l'événementiel et feront ressortir la cohérence de la démonstration.

La conclusion doit permettre une synthèse de l'argumentation, une réponse à la problématique, et une évaluation de l'intérêt du sujet. Comme pour la dissertation écrite en civilisation, on peut élargir le sujet en fin de conclusion, à condition de ne pas sombrer dans des généralités abusives ou de rapporter le sujet à des faits trop éloignés historiquement ou géographiquement.

Un dernier conseil, souligné dans les rapports d'agrégation, concerne l'utilisation de notes par le candidat : il faut savoir rédiger ses notes, avec mots-clefs, transitions, exemples et citations, pour pouvoir s'en détacher lors de l'exposé. Les rapports répètent que ces notes doivent être succinctes, que le jury demande toujours à voir les notes utilisées par le candidat pendant la leçon et en tient compte pour la notation. On peut rappeler qu'un des objectifs de la leçon française est de faire valoir les capacités de pédagogue et de communicateur du candidat devant le jury du concours.

### **2. 2. 1. e. La langue orale**

Bien qu'elle se déroule en français, la leçon en civilisation exige une préparation spécifique qui ne saurait attendre la proclamation des résultats d'admissibilité. La maîtrise de cet exercice permet au candidat de se présenter devant le jury avec confiance, d'exprimer ses idées avec force et précision, et d'établir un contact et une vraie communication avec les membres du jury. La compétence et l'aisance en langue parlée nécessitent un travail de longue haleine et la spécificité de l'oral en civilisation devrait être envisagée dès le début de la préparation au concours. Le lexique spécifique à chaque programme de civilisation doit être travaillé, élargi, enrichi systématiquement au cours de l'année de préparation, en parallèle avec la préparation à l'écrit. Il est souhaitable qu'au moment de l'oral les candidats soient suffisamment à l'aise avec les termes spécialisés pour pouvoir s'exprimer à un niveau de langue approprié, avec précision et à un rythme naturel. Tout comme pour la dissertation, l'aller et retour entre le français et l'anglais (par exemple, pour des citations, ou pour évoquer des lois ou des institutions dont les noms semblent intraduisibles) doit être maîtrisé pour éviter un panachage excessif qui pourrait devenir du charabia. L'objectif étant la clarté des propos en ce qui concerne la langue et l'argumentation, il est utile que le candidat se rappelle que le jury doit pouvoir repérer toutes les articulations de l'exposé et prendre des notes. Un débit naturel peut donc s'accompagner de redites, d'intonations plus ou moins appuyées, voire d'hésitations, qui facilitent la communication.

### **2. 2. 1. f. L'entretien**

Les divers rapports d'agrégation assurent que l'entretien qui suit la leçon n'a pas pour objectif de déstabiliser le candidat ou de lui tendre des pièges mais plutôt de lui permettre de développer des points sur lesquels il est trop rapidement passé, ou encore de lui suggérer des pistes de réflexion. Par conséquent, le candidat ne doit pas être déconcerté par une question qui ne semble pas prendre son exposé en compte, ou prendre ombrage de ce qu'il peut percevoir comme une critique de son exposé. L'entretien peut lui donner l'occasion de rebondir sur une remarque ou de s'ouvrir à de nouvelles perspectives sur la question. Il ne doit surtout pas considérer que l'épreuve est terminée après l'exposé et baisser sa garde, mais

continuer à réfléchir afin d'affiner éventuellement sa perception des diverses implications de la question.

Le ton de l'entretien sera différent de celui de l'exposé. Moins magistral, il sera plus direct, plus proche de la conversation courante, plus convivial. Le candidat, en se montrant avenant, pourra manifester d'autres aptitudes que celles développées pendant l'exposé et révéler des qualités d'écoute et des capacités de communication qui sont fondamentales pour un enseignant.

### **2. 3. La leçon de linguistique (option C)**

La leçon en français portant sur l'option C, introduite au concours depuis la session 2000, est une épreuve d'option, qui s'adresse donc à des candidats ayant choisi une première forme de spécialisation en linguistique. Il s'agit d'une épreuve de format spécifique, puisque les sujets y sont accompagnés d'un corpus.

Ce chapitre commence par présenter l'épreuve de façon détaillée, avant de donner quelques conseils pour aider les candidats à se préparer pendant l'année et à aborder l'épreuve elle-même le jour du concours. Il se conclut par un exemple de sujet, suivi de quelques pistes pour le traiter.

#### **2. 3. 1. Présentation de l'épreuve de leçon de linguistique**

##### **2. 3. 1. a. Modalités**

Les modalités de l'épreuve sont définies par l'arrêté du 9/4/1999 (paru au *BOEN* n° 17 du 29 avril 1999) cité au tout début de ce chapitre. Le temps de passage devant le jury comporte donc deux parties distinctes : la leçon elle-même, constituée d'un exposé du candidat (30 minutes maximum), et l'entretien avec le jury (15 minutes maximum). Les durées indiquées sont impératives et il n'est pas possible de prolonger l'exposé lui-même en empiétant sur le temps prévu pour l'entretien. Lorsque cela paraît nécessaire, cinq minutes avant la fin de la durée prévue pour l'exposé, le jury indique aux candidats le temps restant et les invite à conclure avant, éventuellement, de devoir les interrompre (ce qui n'arrive, heureusement, que rarement).

L'entretien qui suit l'exposé est d'une durée maximum de quinze minutes. Il « vise à préciser et à valoriser l'exposé », sans jamais chercher à piéger les candidats (Rapport du jury, session 2000), en favorisant l'instauration d'un véritable échange avec les membres du jury. Il n'y a pas de tour de parole prédéterminé, pas de nombre standard de questions, etc.

Pour en terminer avec le déroulement de l'épreuve, on peut encore préciser que, au début de l'épreuve, le jury demande aux candidats de lui présenter leur convocation et une pièce d'identité, et, à la fin de l'épreuve, de lui montrer leurs notes, qui doivent être succinctes et ne doivent, en aucun cas, être rédigées *in extenso*. (Cette contrainte est indiquée aux candidats lors de la séance générale de présentation de l'oral qui précède le début de leurs épreuves orales.)

Le texte officiel du programme définit l'esprit général de l'épreuve de leçon et la modalité particulière qui tient à la **remise d'un corpus** en même temps que le sujet : « Leçon. Dans le cadre du programme ci-dessous, il est demandé au candidat de répondre à une question d'ordre théorique ou de discuter une ou plusieurs affirmations de linguistes tout en illustrant son argumentation à l'aide d'exemples

tirés d'un corpus d'anglais contemporain qui lui sera fourni lors de la remise du sujet. »

La leçon de linguistique se distingue donc des leçons des deux autres options en ce que chaque sujet est accompagné d'un corpus, qui lui est propre. La mention suivante figure à la fin de l'énoncé des sujets remis aux candidats : « Le candidat traitera le sujet ci-dessus en prenant en compte le corpus joint. » Sujets et corpus sont décrits plus précisément dans les deux sections suivantes.

Les candidats sont libres d'annoter le corpus, de le surligner, etc., mais ils doivent, à la fin de l'épreuve, restituer au jury le corpus correspondant au sujet choisi, ainsi que le corpus correspondant à l'autre sujet.

Le corpus est conçu comme un **corpus d'exemples**, constitué d'une vingtaine d'occurrences du point en question (par exemple, une vingtaine d'occurrences de propositions relatives, de questions, etc.), représentant en moyenne deux pages de texte. Sauf indication contraire justifiée par la nature du corpus, les occurrences ne sont normalement indiquées par aucun procédé typographique particulier, et doivent donc être identifiées par les candidats.

Toutes les occurrences sont présentées en contexte (le contexte étant délimité de façon à fournir les éléments nécessaires à la compréhension et à l'analyse). Elles peuvent être prises dans un extrait unique constituant un texte suivi, ou dans plusieurs extraits plus courts, en anglais contemporain. Le texte de chaque extrait est accompagné de ses références (auteur, titre, date) ainsi que, lorsque ceci paraît utile à l'analyse, de l'indication de l'origine britannique ou américaine de l'auteur. Les extraits sont numérotés. Les lignes de chaque extrait sont numérotées de 5 en 5.

On précisera que les exemples du corpus ne sont pas nécessairement tous extraits de textes littéraires de fiction. Aucun type de texte n'est exclu *a priori*, et le corpus peut donc comporter des extraits de théâtre, de discours journalistique, publicitaire, universitaire, professionnel, etc.

### 2. 3. 1. b. Programme

Le programme est dit « spécifique » puisque, à la différence des options A et B, il est, en totalité, propre à cette épreuve d'oral. Le programme est constitué de « questions ». Ces questions sont au nombre de deux dans le programme des récentes sessions :

- session 2000 : I. La forme BE + ING. II. Les relatives.
- session 2001 : I. Les articles en anglais : Ø, A, THE. II. L'interrogation en anglais contemporain (syntaxe, sémantique, pragmatique, phonétique).
- session 2002 : I. Les verbes modaux. II. L'infinitif en *to*.

Les candidats ont le choix entre deux sujets. Comme cela a été précisé dans les textes émanant du jury et confirmé par la pratique, les deux sujets ne portent pas nécessairement l'un sur la première question au programme et l'autre sur la deuxième, mais peuvent porter tous les deux sur la même question.

### 2. 3. 1. c. Précisions sur les sujets

Il est clairement indiqué dans les textes émanant du jury que les sujets n'ont pas « la forme d'une question de cours classique ». On ne trouvera donc pas de sujets tels que : « Les emplois de BE + ING », « Les emplois de THE », « Les relatives nominales », « Les interrogatives indirectes », « La théorie de X sur... », etc.

L'examen des sujets proposés par le jury permet de constater la diversité des formulations possibles. Ils peuvent inclure une (ou parfois deux) citation(s) de linguistes. Ils peuvent prendre la forme d'une question (« Dans quelle mesure peut-on dire que... ? », « Comment peut-on expliquer que... ? », « La forme / La structure X est-elle toujours la marque de... ? », etc.), ou d'une injonction (« Discutez », « Expliquez et discutez », « Comparez et discutez », etc.). La longueur des sujets est variable selon qu'ils incluent ou non une citation, et la longueur de la (ou des) citation(s) est elle-même variable. Dans tous les cas, les sujets invitent à la réflexion, à la problématisation, à l'argumentation.

Lorsque le sujet comporte une citation, qui peut être en français ou en anglais, et n'est jamais extraite des propres travaux des membres du jury, le rapport du jury précise : « il est moins demandé de présenter, à propos d'un fait de langue, la théorie ou l'analyse de tel ou tel linguiste que de réfléchir à sa justesse. Les linguistes de toutes les écoles, traditions et écoles peuvent être cités. »

## 2. 3. 2. Comment se préparer à la leçon de linguistique ?

### 2. 3. 2. a. *Cerner les questions au programme*

Le point de départ du travail sur le programme est constitué par le libellé des questions, qui détermine de façon générale le champ à étudier pendant l'année (par exemple : « Les relatives », session 2000) et, dans certains cas, précise les aspects à prendre en compte (par exemple : « L'interrogation en anglais contemporain (syntaxe, sémantique, pragmatique, phonétique) », session 2001). Dans tous les cas, le libellé doit être lu attentivement pour éviter les erreurs d'interprétation, qui conduiraient à ne pas couvrir la totalité du champ de la question ou à glisser vers une autre question. Ainsi, la question sur les relatives ne se réduit évidemment pas aux seuls pronoms relatifs, la question sur l'interrogation aux seules questions, etc. De même, la question sur la forme BE + ING est différente de ce que serait, par exemple, la formulation « V-ING ». (Un certain nombre de sujets proposés à la session 2000 portaient, justement, sur le rôle de BE dans la forme BE + ING.)

Le champ général de la question étant ainsi déterminé, il reste à en préciser la structuration, c'est-à-dire les grands domaines qui relèvent de la question. La question sur la forme BE + ING conduit par exemple à identifier les domaines suivants : valeurs de la forme (par exemple, valeurs dites aspectuelles, valeurs dites modales, etc.) ; analyse interne de la forme (par exemple, nature – nominalisation dans certaines théories – de l'élément combiné avec BE, etc.) ; conditions d'emploi de la forme (par exemple, « incompatibilité » avec certains types de verbe, etc.). Ce premier travail d'identification des diverses composantes de la question peut être fait rapidement dans un premier temps à partir de la consultation des ouvrages de linguistique utilisés pour la préparation, permettant de recenser les principaux points généralement traités par les auteurs à propos de cette question, qui constituent donc une sorte de noyau de la question. Ce « sommaire » de la question sera enrichi et affiné dans la suite de la préparation, au fur et à mesure des lectures et de la réflexion.

### 2. 3. 2. b. Lire les ouvrages de linguistique

L'essentiel de la préparation repose en effet sur les lectures linguistiques et sur la réflexion personnelle qu'elles nourrissent. Le rapport du jury (session 2000) rappelle que, à travers ses lectures, le candidat « doit recenser les propriétés du fait de langue ; il doit se demander aussi quels phénomènes, quels présupposés, quels raisonnements fondent les différentes théories. »

Si le programme précise que « une connaissance de différentes théories est attendue », il ne comporte pas de bibliographie officielle. Les candidats procéderont donc comme pour les autres épreuves pour se composer leur propre bibliographie, notamment à partir des recommandations de leurs préparateurs, en veillant à étendre et diversifier, comme le programme les y invite, leur connaissance de différentes théories. Il va de soi, et ceci est constamment rappelé par tous les rapports du jury, qu'il n'y a pas de théorie linguistique « officielle » du jury, et que les candidats ne sont pas jugés sur leurs préférences théoriques.

Il faut souligner que, puisqu'il s'agit d'une épreuve d'option, le travail sur les ouvrages généraux, par exemple les grammaires linguistiques courantes, doit nécessairement être complété par d'autres lectures : monographies sur la question, recueils d'articles de recherche, thèses, etc. L'ensemble de ces lectures vise à se doter d'une connaissance approfondie de la question, qui passe par la culture linguistique. On ajoutera que ces lectures ne doivent pas être rapides et superficielles, mais attentives, précises, productives, chacun déterminant son mode de travail le plus efficace (prise de notes, fiches, surlignage, etc.).

Il s'agit tout d'abord de s'assurer que l'on connaît bien tous les cas, tous les emplois, toutes les réalisations, toutes les valeurs, avec leurs indications, leurs contraintes, leurs nuances, etc. Il est clair que des manipulations et une analyse concluantes reposent sur la capacité à identifier sans erreur les réalisations acceptables et inacceptables, le sens et les différences de sens, etc. Pour prendre un exemple, on sera sans doute conduit, en travaillant la question sur l'interrogation, à s'intéresser aux *tags*, et l'on devra s'assurer que l'on connaît précisément les différents schémas intonatifs applicables aux diverses réalisations, les contraintes particulières qui s'exercent sur les *tags* suivant une proposition impérative en *Let's V* (*Let's (not) V, shall we / \*shan't we?*), etc. Tous les points sur lesquels la connaissance reste approximative, vague, incertaine, doivent faire l'objet d'une attention et d'un effort particuliers.

Il s'agit ensuite de réfléchir au comment et au pourquoi des phénomènes étudiés. Pour reprendre l'exemple cité plus haut, il ne suffit pas de savoir que le *tag* [...], *shall we?* est contraint, mais il faut encore s'interroger sur les incidences de cette contrainte en termes de polarité, de nature de l'opérateur, etc. De même, il ne suffit pas de savoir que la forme BE + ING ne s'emploie pas avec certains verbes, il faut encore tenter de l'expliquer, ce qui conduit, à travers l'examen attentif des explications, parfois divergentes, données par les auteurs, à une série d'interrogations fondamentales sur la question.

L'important n'est pas, bien sûr, de chercher à apprendre dans les ouvrages linguistiques des explications définitives sur tous les aspects de la question au programme, mais d'y nourrir sa propre réflexion linguistique et sa propre capacité à mettre en œuvre une démarche qui consiste à prendre la mesure de la complexité



des faits de langue, à chercher à en décrire le fonctionnement pour le comprendre, à formuler des hypothèses, à les mettre à l'épreuve d'autres faits, etc.

Tout ceci suppose que l'on dispose en outre d'une **terminologie descriptive et analytique** précise, qui renvoie elle-même à une réflexion de nature théorique.

(i)- Comme on le sait, un certain nombre d'appellations traditionnelles peuvent être vagues, peu rigoureuses, voire inexactes, les typologies traditionnelles insuffisantes, hétérogènes, etc. Ceci ne signifie pas que ces appellations et les typologies auxquelles elles correspondent soient à proscrire systématiquement. La réflexion sur leur motivation, leur bien-fondé, peut, au contraire constituer une bonne voie d'accès au cœur même de la question au programme : en quoi une relative est-elle « relative » ; les termes de relative déterminative et relative restrictive sont-ils strictement synonymes ; en quoi l'article est-il « défini » ou « indéfini » ; « défini » et « spécifique » sont-ils synonymes ; comment une question peut-elle être « fermée », etc. ? Certains sujets exploitent d'ailleurs cette dimension, comme en témoigne par exemple le sujet suivant, proposé lors de la session 2000 : « Les propositions relatives présentent une grande diversité de forme et de fonction ; ont-elles des propriétés communes suffisantes pour être toutes appelées 'propositions relatives' ? »

(ii)- On aura souvent besoin, pour dépasser les limites analytiques de la terminologie traditionnelle, d'avoir recours à des termes plus récents, plus techniques, plus rigoureux, rencontrés au cours des lectures. Il est essentiel, à cet égard, de s'assurer que l'on en comprend bien la définition, la portée et la nécessité théoriques, etc. On doit en effet le redire avec insistance, la terminologie n'est pas « décorative » mais, en ce qu'elle renvoie à un système conceptuel organisé, constitue un élément essentiel de l'analyse.

### 2. 3. 2. c. *Travailler sur des exemples de corpus*

On ne peut que recommander aux candidats, outre leurs lectures linguistiques, de s'attacher, pendant l'année de préparation, à travailler sur des exemples de corpus. Le rapport du jury (session 2000) souligne ce point : « [Le candidat] doit s'entraîner par ailleurs à examiner des exemples authentiques en oubliant ce qu'il a appris ; ainsi il verra vivre la langue, il mettra à l'épreuve les théories, il réfléchira par lui-même, deviendra linguiste ; cela donnera de l'authenticité à son discours. »

On suppose que les candidats lisent déjà régulièrement des textes en anglais (littéraires et autres). Ils pourront, à l'occasion de ces lectures, relever de nombreuses occurrences qui ressortissent à la question au programme, en veillant à le faire avec un contexte suffisant – déterminer ce qui constitue un contexte suffisant est déjà en soi un entraînement intéressant. Ce simple relevé permet de disposer rapidement d'un début de corpus diversifié, que l'on pourra continuer à enrichir.

On pourra commencer par chercher à classer les occurrences, ce qui fait souvent apparaître des occurrences difficiles à classer et conduit à réfléchir sur les critères de classement, les typologies traditionnelles, etc. On pourra alors s'attacher à analyser plus précisément les exemples classés dans telle ou telle catégorie (les emplois de BE + ING renvoyant à l'avenir ; les relatives appositives ;

les relatives « sans antécédent » ; les *tags* ; les interrogatives indirectes, etc.). On accordera bien sûr une attention particulière aux exemples qui posent des difficultés de classement. L'essentiel est la réflexion personnelle à partir de l'étude approfondie des exemples, qui met en pratique et renforce la réflexion à partir des lectures linguistiques.

### **2. 3. 2. d. *S'entraîner au format de l'épreuve***

Comme toujours, il est souhaitable de s'être entraîné au format de l'épreuve avant le jour du concours. Les préparations universitaires assurent ce type d'entraînement. Il est également possible de s'entraîner seul. Si l'on a accès à un sujet avec corpus proposé par un préparateur, on peut, après une préparation de 5 heures, faire son exposé en s'enregistrant sur un petit magnétophone. On comparera, en se réécoutant, avec le corrigé de l'auteur du sujet. L'exercice est plus délicat s'il faut inventer soi-même un sujet (on peut utiliser une citation relevée au cours des lectures linguistiques) et fabriquer un corpus (on peut utiliser les exemples relevés au cours des lectures), et vaut surtout alors comme entraînement à la gestion du temps, puisque l'on n'a pas d'éléments extérieurs d'appréciation sur le fond.

### **2. 3. 3. Le jour du concours**

#### **2. 3. 3. a. *Comment gérer le temps de préparation***

On suppose que les candidats auront, au cours de l'année de préparation, pratiqué au moins une fois l'épreuve dans les conditions du concours. Ils connaissent donc l'importance d'une gestion efficace des 5 heures de préparation.

La première étape concerne le choix du sujet, puisque, comme on l'a dit, les candidats se voient remettre deux sujets, chacun accompagné de son corpus, au début de la préparation. On doit conseiller aux candidats de prendre le temps nécessaire avant d'arrêter leur choix, décisif car il conditionne toute la suite. On ne peut se contenter de choisir le sujet qui paraît le plus « facile » (il ne l'est pas nécessairement, non plus que le plus « porteur ») ou, si les deux sujets ne portent pas sur la même question au programme, celui qui porte sur la question que l'on préfère, etc. Il est indispensable de lire avec attention les deux sujets, et de commencer à réfléchir à la problématique qui pourra se dégager de l'un et de l'autre. Une fois le choix fait, il faut, en tout cas, s'y tenir, car il n'est évidemment pas question de changer de sujet en cours de route.

Les étapes suivantes concernent l'analyse approfondie du sujet et l'étude détaillée du corpus, qui permettent d'en arriver progressivement à la construction de l'exposé lui-même. Le rapport du jury (session 2000) donne à cet égard le conseil suivant : « il ne faut pas se hâter de faire le plan, mais étudier longuement le sujet et les exemples du corpus. La compréhension n'est pas en tout ou rien et elle s'améliore au fil des heures : un plan fait vers la fin de la préparation a des chances de traduire une réflexion plus fine et plus dynamique. » En d'autres termes, le plan sera d'autant plus fort et efficace qu'il se nourrira des données mises à jour par les heures d'analyse du sujet et du corpus.

On rappelle enfin que l'exposé doit être fait à partir de notes succinctes, vérifiées par le jury. Il est donc contre-productif de passer une partie de la préparation à rédiger *in extenso* l'exposé.

### 2. 3. 3. b. *Comment analyser le sujet*

L'analyse du sujet est un moment essentiel de la préparation. Comme pour un sujet de dissertation, il faut en extraire une problématique, qui orientera l'exposé, en constituera le fil directeur. La lecture du sujet doit être particulièrement attentive aux termes utilisés, aux formulations retenues, aux marques typographiques (par exemple les guillemets pour un terme traditionnel ou classique mais pas nécessairement suffisant). Exemples : « Dans quelle mesure peut-on dire que X est une forme de reprise ? » ; « Comment expliquer que Y soit généralement associé à l'indéfini ? », etc. Il est clair que, dans l'un et l'autre cas, il faut d'abord réfléchir à ce que l'on entend par « reprise » et par « indéfini », mais aussi par « associé à », il faut tenir compte des autres éléments de formulation (« Dans quelle mesure... », « généralement »). Dans les sujets qui comportent une citation de linguiste, il faut s'assurer que l'on comprend bien ce qui est visé par la citation, la position de l'auteur, les arguments explicites ou implicites, etc.

Une analyse insuffisante du sujet peut conduire à un certain nombre de défauts, rappelés par le rapport du jury (session 2000), consistant notamment à « oublier de traiter une partie du sujet », « mal identifier la question posée et en traiter une autre mieux connue » (par exemple en substituant au sujet une question de cours), ne pas formuler de problématique mais se contenter d'un catalogue (d'emplois, de valeurs...) ou d'une analyse linéaire des exemples du corpus.

### 2. 3. 3. c. *Comment exploiter le corpus*

Le corpus doit faire l'objet d'une étude attentive et approfondie, qui passe d'abord par plusieurs lectures, visant à en prendre une vue d'ensemble, à identifier les occurrences, à comprendre les extraits, à repérer les divers types de phénomène représentés. Il sera sans doute utile de faire un premier classement des exemples, avant de se livrer à des analyses plus détaillées. Le travail sur le corpus doit être, pendant les 5 heures de préparation, minutieux, et constamment mis en relation avec le sujet, tel qu'on l'a préalablement analysé, et avec la démonstration que l'on se propose de construire dans l'exposé. Il faut dire très clairement que la leçon n'est pas une suite d'analyses de segments, plus ou moins reliées entre elles.

On rappelle que le corpus doit être pris comme un support permettant d'illustrer, à partir de l'examen détaillé d'énoncés authentiques, la problématique formulée à l'issue de l'analyse du sujet et développée par la démonstration et l'argumentation construites dans la leçon. On s'attachera donc plus particulièrement aux exemples venant à l'appui de cette argumentation, qui pourront être analysés de façon détaillée, lorsque cette analyse concourt à la démonstration. Si tous les exemples auront dû être étudiés pendant la préparation (puisque chaque sujet est accompagné de son propre corpus, on peut poser en principe que les occurrences ont un intérêt et une pertinence pour le sujet), le jury n'attend pas que toutes les occurrences soient analysées au cours de l'exposé. Il attend néanmoins que le corpus soit correctement exploité, ce qui implique qu'un certain nombre d'exemples en soient utilisés, toujours intégrés à la démonstration.

On peut encore préciser que, lorsque le corpus ne contient pas d'exemple de tel cas que le candidat souhaite mentionner dans son exposé, il pourra citer un exemple extérieur (par exemple une occurrence relevée au cours de ses propres

lectures pendant l'année). Ce serait toutefois un grave défaut que de construire une leçon seulement ou essentiellement avec des exemples extérieurs empruntés aux ouvrages de linguistique, sans exploiter le corpus. Il y a d'ailleurs toutes raisons de penser qu'une telle leçon ne traiterait pas correctement le sujet, mais glisserait vers la question de cours.

### 2. 3. 3. d. *Comment construire l'exposé*

L'exposé doit comporter une introduction, formulant la problématique, des parties, suivant une ligne directrice clairement formulée, une conclusion. L'ensemble doit construire une démonstration claire et argumentée, conduisant à un terme logique : « les parties doivent s'enchaîner, le plus important étant à la fin. [...] [Le candidat] doit apprendre à ne pas commencer mais à **finir par 'la réponse'**, après avoir expliqué les insuffisances d'autres hypothèses et avancé les arguments qui l'imposent à ses yeux. A ce prix la conclusion est justifiée ; l'exposé est pédagogique et convaincant. » (Rapport du jury, session 2000)

Il est donc clair qu'il n'y a pas de plan-type et que chaque candidat doit construire son propre plan sur chaque sujet, en veillant à ce que ce plan réponde à une nécessité interne, en fonction de la problématique identifiée et, bien sûr, de la matière linguistique disponible dans le corpus.

### 2. 3. 3. e. *Comment faire l'exposé*

Les conseils ne peuvent être ici que très banals. Ils concernent d'abord les qualités habituelles de communication que l'on est en droit d'attendre de futurs enseignants : présence, clarté de l'élocution et du propos, etc. Les candidats doivent bien sûr veiller à gérer correctement leur temps de parole pour pouvoir aller au bout de leur exposé.

On mentionnera quelques conseils particuliers. On rappelle que les termes techniques, fréquents en linguistique, doivent être définis, surtout s'ils ne font pas l'objet d'un consensus. Les références au corpus doivent être faites de façon claire (numéro d'extrait, numéro de ligne) avant que l'exemple ne soit cité ou analysé, pour permettre au jury de s'y reporter. Quelques rares candidats demandent à utiliser le tableau pour faire un schéma, une manipulation, mais ceci prend du temps et ne paraît pas toujours nécessaire.

### 2. 3. 3. f. *Comment aborder l'entretien*

L'entretien constitue un exercice difficile, qui fait appel à toutes les qualités des candidats. Le meilleur conseil que l'on puisse leur donner est de l'aborder avec un esprit ouvert. L'entretien est orienté par les questions posées par le jury. Ces questions peuvent porter sur des points de détail mentionnés pendant l'exposé, sur des questions de terminologie, etc., ou conduire vers des interrogations de portée plus générale. Dans tous les cas, il faut s'efforcer de donner des réponses suffisantes mais concises (pour permettre d'autres questions), en évitant notamment de répéter, surtout dans les mêmes termes, ce qui a été dit pendant l'exposé.

### 2. 3. 4. *Exemple de sujet traité*

On supposera un programme comportant la question suivante : « La négation ». Le sujet ci-dessous et le corpus qui l'accompagne ont été conçus dans le cadre de cette question supposée. Les candidats auront, au cours de leur préparation,

exploré le champ couvert par la question, qui ne se réduit naturellement pas au fonctionnement syntaxique de « auxiliaire + *not* », mais inclut aussi, entre autres, une dimension lexicologique (morphologie et sémantique lexicales), une dimension pragmatique (par exemple, présupposition et valeur véridictionnelle), etc.

**Sujet :** « La portée de la négation est-elle d'ordre syntaxique ou sémantique ? »

*Le candidat traitera le sujet ci-dessus en prenant en compte le corpus joint.*

## CORPUS D'EXEMPLES

### Extrait n° 1

New technologies promise not just big improvements in local efficiency, but also the further and potentially bigger gains that flow from an infinitely denser network of connections, electronic and otherwise, with the developed world.

The “gains” just referred to are not, or not only, the profits of western and third-world corporations but productive employment and higher incomes for the world's poor.

(*The Economist*, September 23rd 2000)

### Extrait n° 2

The reviews of the next novel – in '39, a year after Timothy was born – were neither favorable nor numerous; the second book sold only half as many copies as the first. Ted's third novel, which was published in 1941 – ‘a year before you were born,’ Marion reminded Eddie – was hardly reviewed at all, and only *unfavourably*.

(J. Irving, *A Widow for One Year*, 1998)

### Extrait n° 3

It is not unusual for love affairs to end bitterly, and as the marriages of the more unfortunate of these faculty wives were already frail, it was not surprising that many couples were permanently parted by Ted's amorous adventures.

(J. Irving, *A Widow for One Year*, 1998)

### Extrait n° 4

In a city where one has lived nearly all his life, it is not likely that he will ever be solitary; and yet, in a very real sense, I am just that. I am alone ten hours a day in a single room. As such places go, it is not bad, though there are the standard rooming-house annoyances : cooking odours, roaches, and peculiar neighbours. But over the years I have become accustomed to all three.

(S. Bellow, *Dangling Man*, 1944)

### Extrait n° 5

Iva is a quiet girl. She has a way about her that discourages talk. We no longer confide in each other; in fact, there are many things I could not mention to her.

(S. Bellow, *Dangling Man*, 1944)

### Extrait n° 6

‘I still think you're overreacting – there's a logical explanation for all of that.’

‘Really? Then about this one : If everything's so normal, why didn't Victor ask for the case back?’

‘Wait a minute, what are you accusing Victor of?’

‘I'm not accusing anyone of anything. I just think you have to admit it's worth a look around.’

(B. Meltzer, *Dead Even*, 1998)

**Extrait n° 7**

'We shall try not to keep you too long, Miss Liddell. As I'm sure you have realized, I am investigating the death of Sally Jupp. I understand that you dined at Martingale yesterday evening. You were also at the fête during the afternoon and you did, of course, know Miss Jupp while she was with you here at St Mary's. There are one or two matters which I am hoping you may be able to explain.' Miss Liddell started at the use of his last word.

(P.D. James, *Cover Her Face*, 1962)

**Extrait n° 8**

'Did he light a match?'

'No, he didn't have any. He's a non-smoker. His wife didn't approve of smoking. He moved forward from the door. The conservatory walls are mainly glass except for the bottom three feet, but the roof is tiled. The moon was high that night, and not much light got in at all, except through the partition window between the drawing-room and the conservatory – but she'd only had the little table light on in the drawing-room. [...]'

(J. Le Carré, *A Murder of Quality*, 1962)

**Extrait n° 9**

She had taken her cello playing and made it her route to international stardom. Youth concerts and early prizes had been followed by what eventually became a huge music machine. She had popularised the cello the world over. No one had ever played it quite like her. True, others may have been closer to the classical ideal but none of them had her energy and style.

(G. Robertson, *The Sunday Man*, 1999)

**Extrait n° 10**

Shortly before eleven o'clock a sheet of notepaper – unobtrusive, but displayed contrary to custom outside the college – informed undergraduates from elsewhere that no lectures would be held in St Anthony's that day. By noon the local papers had their posters on the streets – and in no other town would they have read as discreetly as they did : *Sudden Death of the President of St Anthony's*.

(M. Innes, *Death at the President's Lodging*, 1936)

**Extrait n° 11**

*Is there any evidence of BSE in the US?*

We've never found BSE in cattle. And there's never been a BSE problem in the US.

*Do you think the US is BSE-free because of differences in rendering methods and cattle feed?*

I don't know of any significant differences. It's not important to our theory, because BSE may not exist in sheep with scrapie in the US so it's easy to explain why BSE in cattle never arose there.

(*New Scientist*, 16 December 2000)

### **2. 3. 4. a. Premières réflexions sur le sujet et premier examen du corpus**

L'appellation de « portée de la négation » paraît canonique, de même que l'expression anglaise, *the scope of negation*. On dit également couramment que tel marqueur de négation porte sur le groupe verbal, sur la proposition toute entière, etc., ou encore que tel élément est exclu du champ de la négation. Au-delà des termes employés, le phénomène paraît central pour l'étude du fonctionnement de la négation. Mais il s'agit de le décrire, de l'analyser. La question se pose, à cet égard, de la nature du phénomène. La formulation du sujet suggère qu'il peut être d'ordre « syntaxique » ou d'ordre « sémantique ». On doit, bien sûr, s'interroger sur cette dissociation des deux ordres et sur ce que l'un et l'autre recouvrent. On se demandera s'il ne faut pas parler plutôt, comme le font certains auteurs de l'école française de linguistique anglaise, de sémantico-syntaxe. La sémantique et la syntaxe, toutefois, ne paraissent pas couvrir tous les aspects de cette question,

dont on sait, en particulier, qu'elle est traditionnellement étudiée aussi par la pragmatique et la philosophie du langage. La réflexion à laquelle invite le sujet peut donc être prise comme une réflexion sur le concept même de portée de la négation : qu'est-ce que l'on entend par là, comment cette portée est-elle marquée, quelle est l'incidence de la place du marqueur de négation, etc. ? À la lumière du travail fait sur le programme, on rapportera ceci à la distinction traditionnelle entre ce que les auteurs anglophones nomment, d'une part, *clause negation* ou *clausal negation* et, d'autre part, *local negation* ou *subclausal negation*. Les auteurs francophones parlent, sans que cela soit nécessairement équivalent à la distinction faite en anglais, de négation totale (qui porte sur l'ensemble de la phrase, ou de la proposition) ou partielle (qui porte sur l'un des constituants seulement).

En ce qui concerne le corpus, on commencera par identifier les occurrences de négation dans les divers exemples et on pourra poursuivre par un classement à partir des réalisations de surface. Par exemple (les numéros entre crochets carrés correspondent aux numéros d'extrait) : (i) préfixe négatif ou composition avec *non* : *unusual* [3], *unobtrusive* [10], *non-smoker* [8] ; (ii) *not* contracté avec l'opérateur du groupe verbal : certaines occurrences de [6, 8, 11] ; (iii) *not* non contracté avec l'opérateur du groupe verbal : par exemple, *I'm not accusing* [6] ; (iv) autres emplois de *not* : par exemple, *promise not just* [1], *try not to keep you* [7] ; (v) autres marqueurs : *neither*, *no longer*, *no one*, *none*, *no*, *never* [2, 5, 9, 10, 11], ainsi que *hardly* [2]. On voit facilement que la catégorie (i) ci-dessus relève de la négation locale ou partielle. On devra démontrer qu'il en va de même pour la catégorie (iv), ce qui conduira à mettre en lumière les différences de fonctionnement de *not* selon qu'il se trouve dans la catégorie (iv) d'une part ou dans les catégories (ii) et (iii) d'autre part. On perçoit que cette réflexion devra également être poursuivie à propos des autres marqueurs (catégorie (v)), de leur rapport avec *not* (par exemple, *never* = *not ever* ?), des incidences de la présence d'un marqueur négatif sur le reste de la proposition (par exemple, choix contraint de *any* ?), etc.

### 2. 3. 4. b. *Quelques pistes pour traiter le sujet*

Les lignes qui suivent ne visent pas à donner un traitement exhaustif du sujet, ni à constituer une véritable leçon modèle sur ce sujet, mais proposent une façon d'aborder le sujet et d'organiser une démonstration. On a essayé d'exploiter le corpus au mieux, à la fois en faisant référence aux exemples qu'il présente et en se livrant sur ces exemples à des manipulations permettant d'éclairer la démonstration. Bien d'autres auraient été possibles. L'orientation générale se veut énonciative, mais, cette approche étant souvent familière aux anglicistes français, les développements précis sur la dimension énonciative des phénomènes sont généralement laissés au lecteur, qui ne s'étonnera donc pas de ne les y trouver que de façon parfois très allusive. Il va, en outre, de soi que, en fonction de leur formation et de leurs propres préférences théoriques, les candidats pourraient parfaitement aborder et traiter le sujet dans d'autres cadres où la question de la portée de la négation a une importance non négligeable, comme celui de la grammaire générative par exemple.

## 1. Introduction

« La portée de la négation est-elle d'ordre syntaxique ou sémantique ? » La notion de portée de la négation paraît renvoyer à une réalité familière. Elle sert souvent de point de départ ou de fondement à l'étude de la négation dans la tradition grammaticale, notamment anglophone, qui distingue ainsi la négation qui porte sur une proposition ou une phrase (*clausal / clause negation*) de la négation qui porte sur un constituant ou un élément de la phrase (*subclausal / local negation*). On peut en effet constater que la négation se manifeste sous des formes différentes selon l'unité linguistique (par exemple lexie ou phrase) sur laquelle elle porte. La question se pose alors de déterminer dans quelle mesure ces formes différentes peuvent être rapportées à des phénomènes de nature uniquement, essentiellement, ou d'abord sémantique ou syntaxique. On tentera, après avoir rappelé quelques éléments de l'analyse classique de la négation (notion de polarité, négation locale et négation étendue), de démontrer, en s'appuyant sur l'analyse des exemples du corpus, que ces divers ordres de phénomènes sont liés et qu'une approche prenant en compte la dimension énonciative de la négation permet d'en rendre compte plus globalement.

## 2. Rappels préliminaires

La distinction entre négation locale et négation de phrase s'appuie sur le concept de polarité, qu'on présentera rapidement. Une phrase, quel que soit son statut ou son type (déclaratif, interrogatif – voir le premier exemple de l'extrait [6] –, exclamatif, impératif), est dite de polarité négative lorsqu'elle comporte un marqueur de négation qui la rend syntaxiquement négative. La définition peut paraître circulaire, mais un certain nombre de tests bien connus permettent de lui donner une substance (*question tags* de polarité inverse, constructions avec *neither / nor*, etc.). Considérons, par exemple, la phrase suivante de l'extrait [8], phrase déclarative simple : *His wife didn't approve of smoking*. Pour s'en tenir aux deux tests mentionnés ci-dessus, on obtient les résultats suivants : ..., *did she?* / ..., *\*didn't she?* et *Neither did his children* / *\*So did his children*, qui confirment la polarité négative de la phrase considérée. Si l'on considère maintenant la phrase précédente du même extrait [8], *He's a non-smoker*, on vérifie facilement qu'elle est bien, elle, de polarité positive : *So am I* / *\*Neither am I*. (N.B. : Le test du *question tag* est, dans ce cas, moins immédiat et conduirait à des développements un peu marginaux par rapport au sujet.) Sur la base de ce qui précède, on distingue donc, en termes syntaxiques, la négation de portée locale, qui n'affecte pas la polarité de la phrase dans laquelle est inclus l'élément faisant l'objet de la négation, et la négation de portée étendue à la phrase, qui détermine la polarité négative de la phrase.

Cette distinction ne permet pas, toutefois, de rendre compte de certains phénomènes que les auteurs anglophones considèrent souvent comme concernant la portée sémantique de la négation. Considérons, par exemple, la phrase suivante de l'extrait [11] : *...BSE may not exist in sheep with scrapie in the US...* On sait que *may*, dans ses emplois épistémiques, reste en dehors du champ de la négation. On pourra donc gloser cette phrase par : *It is possible that BSE does not exist...*, et non pas *\*It is not possible that BSE exists...* Cette phrase de l'extrait [11] peut-elle néanmoins être considérée comme étant de polarité négative ? Considérons un



autre exemple : ...*none of them had her energy and style* [9]. Selon une analyse traditionnelle, dans ce cas de figure, « *none* expresses simultaneously a negative and a quantifier falling within its scope : they are not syntactically separable, so that we cannot identify the scope by means of any sequence of forms in the sentence » (R. H. Huddleston, *Introduction to the Grammar of English*, Cambridge : C.U.P., 1984, 431). La question de la portée sémantique de la négation paraît, dans bien des cas, difficile à analyser dans ces seuls termes.

### 3. La négation de portée locale (*local* ou *subclausal*)

Le cas le plus simple est celui de la **négation portant sur une lexie**. Elle est marquée par des moyens de morphologie lexicale, qui peuvent concerner diverses classes lexicales. On relève dans le corpus des exemples de préfixation négative : *unfavourably* [2, adverbe], *unusual*, *unfortunate*, *unobtrusive* [3 et 10, adjectifs]. (Si *un-* est seul représenté dans le corpus, on peut citer d'autres préfixes de « sens négatif » tels que *mis-*, *dis-*, etc.) On relève également un exemple de composition : *He's a non-smoker* [8, substantif]. La négation peut être dans tous ces cas considérée comme une affaire de sémantique lexicale, qui porte sur le seul sémantisme de la lexie. Ainsi, l'élément de sens négatif sert à construire un antonyme de la lexie de départ, soit respectivement dans nos exemples : *favourably*, *usual*, *fortunate*, *obtrusive* et *a smoker*.

On poursuivra la réflexion à partir de quelques manipulations. Si l'on supprime, par une manipulation simple, la négation lexicale, on ne modifie donc pas la polarité de la phrase, mais on obtient le contraire de ce que disait la phrase de départ : *He's a smoker*, et *It is not usual*... Si l'on opère, en revanche, une double manipulation, supprimant la négation lexicale et inversant la polarité syntaxique, on obtient une phrase dont le « message » paraît comparable à (proche de) celui de la phrase de départ : *He's not a smoker*, et *It is usual*... On note que, si ces variantes sont comparables (peuvent être comparées) à la phrase de départ, elles ne s'en distinguent pas seulement par des différences analysables en termes de sémantique lexicale ou de polarité syntaxique. Il est clair que *It is not unusual* et *It is usual* n'ont, par exemple, pas du tout la même force pragmatique. De même, *He's not a smoker* (qui paraît d'ailleurs moins probable que *He doesn't smoke*, pour un ensemble de raisons qui pourraient être développées) paraît reposer sur un présupposé, ou un préconstruit, ou un travail préalable, différent de celui de *He's a non-smoker*. Ce qui est nié n'est pas de même nature. Avec *He's a non-smoker*, on voit que la notion *smoker* a déjà fait l'objet d'un travail langagier et linguistique important. C'est donc bien un ensemble d'opérations énonciatives qui est en jeu dans la construction de ces diverses relations.

On abordera un **deuxième cas** à travers l'exemple suivant : *We shall try not to keep you too long* [7]. On voit facilement, et on peut facilement montrer, qu'il s'agit, là encore, d'une négation locale au sens défini plus haut, c'est-à-dire sans incidence sur la polarité positive de la phrase dans laquelle le constituant négatif (la proposition subordonnée infinitive, complément d'objet direct de *try*) est inclus (enchâssé) : *We shall try [something]*, avec *[something]* négatif. La négation peut être considérée comme portant sur l'ensemble de la proposition infinitive et sa portée locale comme plus étendue que dans le cas précédent

(négation d'une lexie). On observe, de ce fait, que le problème de portée sémantique de l'approche traditionnelle se repose. On constate, en effet, que *not* entretient une relation particulière avec *too long*, qui fait que la suppression de la négation ne permet pas d'obtenir directement la proposition positive correspondante : (*We shall try*) **\*to keep you too long**. Il paraît évident que ceci tient largement à la nature énonciative de *too*, et à ses contraintes de combinabilité, notamment avec le sémantisme de *try*. On pourra comparer avec *We shan't / won't keep you long*. Là encore, on le voit, la question de la portée de la négation met en jeu des phénomènes complexes, qui affectent à la fois la proposition dans son ensemble et plus particulièrement tel ou tel élément. Ceci est à rapprocher de l'analyse de Huddleston citée dans la section (2) ci-dessus.

L'extrait [1] comporte un exemple intéressant, qui pourrait être rapproché de celui qui vient d'être étudié : *New technologies promise **not just** big improvements in local efficiency, but also...* La négation peut être considérée comme locale, dans la mesure où elle porte sur un constituant nominal, objet direct de *promise*, sans affecter la polarité globale de la phrase (*So did old technologies / \*Neither did old technologies*). On voit néanmoins facilement qu'il existe une variante, assez immédiate, de polarité négative : *New technologies **do not just** promise big improvements in local efficiency, but also...* Les différences ne sont pas seulement syntaxiques (par exemple, structure du syntagme verbal) mais aussi énonciatives (orientation de la relation prédicative, présupposés, etc.). On comparera avec l'autre exemple du même extrait [1], *The 'gains' just referred to **are not, or not only**, the profits of western and third-world corporations but...*, qui paraît, lui, relever de la négation de phrase.

On peut néanmoins montrer le parallélisme qui existe avec le cas précédent : corrélation *not just / not only... but (also)* notamment. La présence d'un deuxième terme adversatif n'est évidemment pas triviale.

#### 4. La négation de phrase (*clausal / clause*)

Elle concerne, on l'a vu, la polarité de la phrase, qui peut être mise en évidence par certains tests. Cette polarité peut être dite de nature syntaxique pour les raisons qu'on a vues. On doit néanmoins s'interroger aussi sur les marqueurs, leur nature et leur position dans la phrase. On sait que la tradition distingue généralement deux grandes catégories (au moins) de négation de phrase, selon que la négation est marquée dans le syntagme verbal ou que l'élément négatif est situé ailleurs dans la phrase.

##### Négation marquée dans le syntagme verbal

Le cas le plus simple est représenté par la phrase déjà citée de l'extrait [8] : *His wife didn't approve of smoking*. C'est l'ensemble de la relation prédicative <His wife / approve of smoking> qui fait l'objet de la négation {not}. Le corpus fournit d'autres exemples de ce cas élémentaire où la négation est marquée par *not* dans le syntagme verbal, par exemple : *It is not unusual...* [3], *it was not surprising...* [3], *...there are many things I could not mention to her* [5], etc. Dans tous ces cas, il est facile d'obtenir, en supprimant la négation, la phrase positive correspondante.

Ce n'est pas toujours le cas cependant, comme on peut le démontrer à partir des exemples suivants du corpus : *I'm not accusing anyone of anything* [6], *...he didn't have any* [8], *I don't know of any significant differences* [11] (\* *I'm accusing anyone of anything*, \**...he had any*, \* *I know of any significant differences*). Il apparaît ainsi que le quantificateur présent dans la phrase négative (*any* ou composé de *any*) n'est pas compatible avec un contexte assertif, mais aussi que la présence de *not* dans le syntagme verbal contraint le choix d'un quantificateur compatible avec un contexte non assertif (on rappelle que *any* n'est pas lui-même un mot négatif ; on évitera également de dire qu'il est lui-même non assertif). Comme on le voit, si *not* porte sur l'ensemble de la phrase, on peut aussi dire qu'il a une relation particulière avec l'un des éléments de cette phrase, relation que l'on peut décrire en termes énonciatifs, plutôt que strictement syntaxiques ou sémantiques. On notera également que l'ensemble *not* + terme non assertif peut être « remplacé » par un unique terme négatif, *...he had none* [8], *I know of no significant differences* [11], où l'opération de négation peut être considérée comme plus directe, moins analytique. Tout ceci est bien connu et pourrait être développé. (Le cas de la phrase de l'extrait [6] est plus délicat : *I'm accusing no one of anything* / \**of nothing*. Ceci confirme toutefois qu'il suffit d'un seul terme négatif extérieur au syntagme verbal pour donner à la phrase une polarité négative, qui exclut donc une deuxième négation. Voir ci-dessous.)

### Négation marquée ailleurs que dans le syntagme verbal

C'est le cas dans les exemples suivants du corpus :

- élément négatif tête d'un syntagme nominal : *No one had ever played it quite like her* [9], *...but none of them had her energy and style* [9] ;
- élément négatif déterminant d'un syntagme nominal : *...no lectures would be held...* [10], *...and in no other town would they have read...* [10] ;
- élément négatif tête d'un syntagme adverbial : *We no longer confide in each other* [5], *We've never found BSE in cattle. And there's never been a BSE problem...* [11], *...why BSE in cattle never arose there* [11].
- autres éléments négatifs : on citera, en renvoyant aux exemples de l'extrait [2] les conjonctions *neither... nor* et l'adverbe *hardly* (de sens négatif, mais pas de forme négative, contrairement aux autres marqueurs).

On peut montrer, dans tous ces exemples, que, si la polarité de la phrase (ou de la proposition) est bien négative, il est difficile de formuler une phrase (ou proposition) positive strictement correspondante. Considérons l'exemple suivant : *We no longer confide in each other* [5]. Le « positif » paraît en être plutôt *We still confide in each other* que, simplement, *We confide in each other*. Ce qui est nié n'est pas seulement la relation prédicative <we / confide in each other>, mais aussi la validité temporelle de cette relation, à partir du préconstruit <X was the case> (où X = <we / confide in each other>). Ceci peut être éclairé par la pragmatique, et l'on dira, en termes gricéens, que *no longer* déclenche l'implicature suivante : *We used to confide in each other*.

Tout ceci est à rapprocher à nouveau de l'analyse de Huddleston citée dans la section (2) ci-dessus. On pourrait y voir une forme de récursivité de la négation, qui s'applique à la fois à l'ensemble de la proposition et à un élément particulier,

nominal ou adverbial, à l'intérieur de celle-ci. (On remarque que ceci concerne, dans tous les cas, des phénomènes de quantification au sens large.)

### **5. Conclusion**

On définit souvent la négation en disant, en termes traditionnels, qu'elle consiste à « nier » le prédicat de la phrase, ce qui permet de gloser la phrase concernée par « il est faux que ». Une glose de ce type paraît renvoyer à une problématique d'inspiration logique, qui, comme on l'a vu, se heurte dans certains cas, à la difficulté de formuler un prédicat positif susceptible d'être nié, c'est-à-dire glosé de cette façon. Cette définition, d'autre part, ne rend compte que très imparfaitement de la diversité, que l'on a pu apprécier à partir des exemples du corpus, des moyens linguistiques concourant à marquer la négation et de la portée de la négation qui en résulte. On a suggéré dans ce qui précède que, si le concept robuste de polarité permet de traiter du volet syntaxique de la portée de la négation, la négation, qui doit être appréciée en prenant en compte de façon très précise les autres éléments du contexte, met plus globalement en jeu un ensemble complexe d'opérations, que l'on peut appeler énonciatives, qui lient étroitement les aspects syntaxiques, sémantiques et pragmatiques.

### 3. L'épreuve sans préparation de compréhension et de traduction

---

#### **Journal officiel**

3° Épreuve sans préparation de compréhension et de traduction.

Cette épreuve se divise en deux parties :

a) Compréhension : le candidat écoute un document authentique en langue anglaise d'une durée de trois minutes au maximum.

Après une seconde écoute fragmentée, il propose la restitution orale de son contenu en français.

b) Traduction : le jury remet au candidat un texte d'environ cent mots, écrit en français contemporain. Le candidat dispose de cinq minutes pour préparer une traduction qu'il dicte ensuite au jury.

Cette dictée est suivie d'un entretien en français avec le jury (durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum ; coefficient 2).

Cette épreuve se divise en deux parties : compréhension d'un document sonore et traduction d'un texte français en anglais.

#### **3. 1. L'épreuve de compréhension**

Cette nouvelle épreuve double, sans préparation, dure 45 minutes. La première partie de l'épreuve est consacrée à la compréhension d'un document sonore authentique de 3 minutes environ. Après une première diffusion du document en entier, le candidat le ré-écoute en quatre segments et peut prendre des notes succinctes. Il restitue ensuite le document en français.

Le jury juge la bonne compréhension du document mais aussi la précision de la restitution, de même que la qualité de la langue. Les fautes de français et les erreurs de registre sont pénalisées, mais le jury accepte quelques hésitations, redondances ou reprises de la part des candidats. Il est néanmoins évident que ces caractéristiques de la langue parlée ne doivent pas nuire à la clarté et à la cohérence du propos, l'aptitude à la communication étant une composante essentielle du métier d'enseignant.

Comme l'épreuve de thème oral, l'épreuve de compréhension peut porter sur tout type de sujet mais ne nécessite pas de connaissances pointues dans des domaines spécialisés. La diversité des sujets est source de difficultés car, sans être une épreuve de version, la restitution du contenu exige de la précision, à commencer par la précision lexicale. Il faut donc effectuer un travail méthodique, en variant le contenu des documents sonores que l'on écoute et en relevant les termes que l'on risque de rencontrer fréquemment. On peut aussi profiter du travail effectué dans le cadre de la préparation à l'épreuve de thème oral. Etant donné que les deux épreuves portent sur le même type de sujets d'actualité ou d'intérêt général, il faut systématiquement apprendre le lexique dans les deux sens, vers l'anglais et vers le français.

Les candidats ont peu de temps pendant leur année de préparation pour voir des films en version originale ou pour regarder des émissions des télévisions étrangères. Reste la radio, qui présente en outre l'avantage de n'apporter aucune aide par l'image et d'être ainsi plus proche des modalités de l'épreuve. Les candidats ont tout intérêt à écouter régulièrement la radio et surtout à l'écouter de manière active. Cela veut dire varier non seulement les sujets mais aussi le type de document – informations, entretiens, débats avec intervention téléphonique des auditeurs, etc. Cela veut dire aussi s'exercer à repérer et à noter rapidement les renseignements essentiels et les détails utiles ; s'entraîner régulièrement à restituer le contenu en français, si possible en s'enregistrant pour mieux se rendre compte de la qualité de sa production. Il faut enfin se familiariser avec une certaine diversité d'accents. Le monde anglophone est vaste, et même si le jury prend soin d'éviter des documents comportant des accents nationaux et surtout régionaux trop prononcés, la plupart des gens parlent un anglais plus ou moins éloigné de la *received pronunciation*. Un dernier point : de par leur caractère authentique, les documents proposés – « micro-trottoir » ou reportage en direct d'un envoyé spécial, par exemple – peuvent comporter des hésitations, des interruptions, des bruits de fond, choses que le candidat entend quotidiennement sans que cela gêne la compréhension quand il s'agit de sa langue maternelle, mais qui ajoutent une difficulté supplémentaire quand il faut comprendre un document en langue étrangère. Là encore, un entraînement régulier permet de mieux faire abstraction des bruits parasites, afin de rester concentré sur le contenu.

### **3. 2. L'épreuve de traduction**

#### **3. 2. 1. Remarques générales**

La nouvelle épreuve combinée compréhension-traduction change de manière radicale les modalités du thème oral à l'Agrégation. Désormais, les candidats disposent de cinq minutes pour préparer la traduction d'un texte en français contemporain d'environ 100 mots, traduction qu'ils dictent ensuite au jury. Cette dictée est suivie d'un entretien en français avec le jury, qui invite le candidat à réfléchir à certains problèmes de traduction liés au texte proposé.

L'ancienne épreuve prévoyait une heure de préparation et, depuis peu, la possibilité pour les candidats de rédiger l'intégralité de leur traduction. La nouvelle épreuve impose une traduction quasi immédiate, les cinq minutes de préparation permettant surtout de lire le texte, de repérer les problèmes essentiels et de noter certaines solutions. Le niveau de difficulté des textes proposés ne peut donc plus être tout à fait le même ; le jury évite notamment de proposer des textes comportant des phrases trop longues et trop complexes. Néanmoins, la nouvelle épreuve de thème oral n'est pas plus facile que l'ancienne, et les attentes du jury demeurent identiques : correction grammaticale, rigueur syntaxique, maîtrise d'un lexique précis et varié (politique, économique, social, informatique, etc.), maniement des procédés de traduction. À cela s'ajoutent les bons réflexes et la prise de risque éventuelle.

La traduction orale, comme la traduction écrite, exige une connaissance approfondie du français et de l'anglais et une démarche rigoureuse, mais les contraintes de cet exercice ne permettent pas une analyse aussi serrée que celle

qu'impose l'épreuve écrite. On ne peut pas raisonnablement attendre, au bout d'un temps de préparation très court, une traduction parfaite jusque dans les moindres détails, mais les candidats doivent montrer, outre des connaissances solides, leurs réflexes de traducteur, c'est-à-dire leur aptitude à cerner rapidement les difficultés essentielles et à trouver des solutions acceptables. Ils doivent repérer les points sur lesquels il faut éviter des erreurs coûteuses, identifier les problèmes récurrents face auxquels il faut des réflexes sûrs, et comprendre qu'à des problèmes apparemment complexes il existe souvent des solutions assez simples qui permettent d'assurer l'essentiel. C'est ce que nous cherchons à mettre en évidence dans nos commentaires et dans nos propositions de traduction. Enfin, il faut savoir gérer son temps, d'abord en mettant rapidement en œuvre ses réflexes de traducteur pendant les cinq minutes de préparation, ensuite en dictant à une vitesse raisonnable qui permettra au jury d'écrire le texte dans sa totalité.

Etant donné le temps de préparation très court et l'impossibilité de rédiger la traduction, il vaut mieux éviter de trop remanier la syntaxe. Certains remaniements sont néanmoins nécessaires, d'autres souhaitables. À titre d'exemple, on peut citer l'ensemble formé par le verbe et son complément d'objet ou la proposition relative et son antécédent ; la nécessité d'éviter les reprises pronominales ainsi que les calques de structure du type : « Une fois la journée achevée... » ou « c'était un beau bâtiment, facile à remettre en état mais qui... ». On peut mentionner également la préférence de l'anglais pour des propositions coordonnées, là où le français utilise la juxtaposition ; ou sa préférence pour des phrases complètes, là où le français – et particulièrement le français journalistique – sépare volontiers proposition principale et proposition subordonnée en deux phrases distinctes, ou encore utilise des « phrases nominales » dépourvues de verbe.

Il faut souligner le fait que les cinq minutes prévues pour la dictée sont suffisantes sans plus. (Pour vous en convaincre, lisez simplement le texte français du thème n°1 à haute voix et à une vitesse de dictée, en vous minutant.) Ainsi, vous ne pourrez pas vous accorder un temps de réflexion supplémentaire entre chaque groupe de mots, ni revenir sans cesse pour apporter des modifications. À ce sujet, sachez que, si vous souhaitez changer quelque chose, c'est votre dernière proposition qui sera retenue, même si elle est fautive et que la proposition initiale était bonne. Il faut donc vous entraîner progressivement à cette dictée en temps limité. Rappelons qu'il faut toujours dicter par groupes de sens, à la fois pour faciliter la tâche de ceux qui vous écoutent, mais surtout pour vous permettre de surveiller l'agencement cohérent de la phrase. La qualité de l'élocution est également un point important si l'on veut éviter des erreurs de compréhension de la part du jury. À l'épreuve de traduction écrite, les correcteurs sanctionnent tout mot illisible ; à l'épreuve orale, ils font certainement de même pour tout mot inaudible. Une mauvaise prononciation du 's' et du 'th' dans *She goes there* – « she go(th)ere » peut laisser croire que le candidat a oublié le 's' de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, par exemple ; ou encore, une confusion entre la prononciation de *there* et de *they* produisant *they is* sera pénalisée comme faute de 1<sup>re</sup> gravité.

Enfin, après l'exercice pratique, l'entretien permet de vérifier la mise en jeu des connaissances théoriques dans la résolution des problèmes de traduction posés par le texte. C'est le jury qui choisit les points sur lesquels il souhaite revenir, et il faut souligner que son choix peut porter aussi bien sur des points positifs que sur des éléments critiquables. Il offre ainsi aux candidats l'occasion de rectifier une erreur ou bien de justifier tel ou tel choix en fonction des contraintes du texte et, le cas échéant, de proposer d'autres solutions. Si nous avons insisté jusqu'ici sur la rapidité d'exécution et donc sur la sûreté des réflexes, il ne faut pas oublier que cela résulte d'un travail de réflexion en amont, pendant l'année de préparation, bien sûr, mais aussi pendant tout le cursus universitaire. C'est cette aptitude à la réflexion qu'il faut démontrer lors de l'entretien, démonstration mal assurée par un assez grand nombre de candidats lors de la session 2000.

De ce qui précède, on comprend que les nouvelles modalités du concours renforcent la spécificité du thème oral, qui s'apparente moins encore que par le passé à du thème écrit dicté. Il faut donc s'astreindre à un entraînement spécifique qui, outre la lecture comparative régulière de la presse française et anglo-saxonne, l'apprentissage du lexique spécialisé, le repérage des traits stylistiques, etc., sans oublier la consolidation des connaissances grammaticales et syntaxiques, laisse une large place aux exercices – préparation et dictée – en temps réel.

Pour compléter cette brève présentation, voici une liste de points importants. Tous ne figureront pas dans chaque texte, bien sûr. Néanmoins, ce sont les éléments familiers et récurrents sur lesquels il faut travailler pendant toute l'année de préparation, afin de réagir rapidement pendant l'épreuve. Il faut ajouter les procédés de traduction auxquels on a le plus souvent recours, comme la transposition et la modulation, et un lexique « moyennement technique », pour reprendre la formule consacrée.

### **Grammaire**

L'article défini.

Le génitif.

Les relatives, avec une mention spéciale pour les structures complexes liées à l'emploi de « dont ».

Le temps et l'aspect, surtout les problèmes liés à la traduction du passé composé et de l'imparfait.

La modalité.

L'expression du futur ou du futur dans le passé dans les subordonnées de temps.

La traduction du conditionnel d'hypothèse.

Les prépositions suivies d'un verbe + ING.

Le présent de narration, auquel on peut ajouter certains emplois particuliers du futur : « En 1866, Melville accepte un poste qu'il conservera dix-neuf ans ».

### **Syntaxe**

L'ordre verbe + COD, sauf en cas de contrainte majeure (quand, par exemple, le COD est en même temps antécédent d'une proposition relative) ou lorsque le COD est particulièrement long.



Les reprises du type : « Nous sommes allées, moi et ma famille », « Des hommes comme vous, j'en vois quinze par semaine ».

Les inversions : « peut-être / ainsi / sans doute ne faisait-il », « des films que réalisaient d'honnêtes fabricants ».

Les subordonnées participiales, « Le temps aidant, elle... », « Les vacances venues, nous... »

Les tournures appositives avec adjectifs ou participes passés : « Jeune, il avait pensé que..., vieilli, il... », « les matchs des Packers joués à l'extérieur, gagnés comme perdus ».

Les relatives qu'il faut ajouter : « le vent s'engouffra par la porte restée ouverte », « il rédigea une ordonnance concise et compliquée à la fois ».

Les phrases incomplètes (phrases nominales, propositions seules, etc.) : « Une requête qui n'a, jusque-là, jamais été autorisée. » « Ce qui a déclenché les foudres des parents d'élèves. » « Donner son avis est devenu une occupation lucrative. À tel point que... ». Dans ces cas-là, les candidats devront dicter la ponctuation modifiée.

Les juxtapositions : « Il se leva, hésita. », « Ils auraient eu le tact, la discrétion nécessaires. »

N.B. Sur les trois thèmes proposés, seul le premier respecte la longueur prévue. Si vous souhaitez vous entraîner en simulant les conditions du concours, accordez-vous un petit supplément de temps pour la préparation et la dictée des thèmes 2 et 3. Dans les commentaires, les fautes de première gravité possibles sont signalées par un astérisque.

### 3. 2. 2. Exemples de thèmes commentés et traduits

#### Thème 1

L'informatique, à Paris, c'est Chinatown. Et les sociétés asiatiques ont envahi le marché de l'assemblage. Le métier des assembleurs ? Construire des ordinateurs à tout petits prix, capables de rivaliser avec les Compaq, Hewlett-Packard et autres stars américaines. Les *no-name*, comme on les appelle, proposent du matériel environ 30% moins cher que les marques. Leur recette est simple. De très faibles frais de fonctionnement, des dépenses de marketing souvent limitées à l'achat de publicité dans la presse spécialisée, et surtout une grande souplesse dans l'approvisionnement en composants. Car, dans l'univers des processeurs et des puces, tout évolue très vite : à peine sortis, ils sont démodés.

(env. 105 mots)

*Le Nouvel Économiste*

#### Commentaire

L'informatique faisant désormais partie des incontournables, il faut évidemment disposer du lexique indispensable. Pourtant, ce n'est pas cet aspect du texte qui doit d'abord retenir l'attention, mais l'agencement des phrases, très représentatif de ce que l'on trouve couramment dans les journaux français et qui demande beaucoup de petits remaniements.

1 **L'informatique à Paris, c'est Chinatown\*** : Il va sans dire que tout calque syntaxique serait une faute grave. En outre, on peut se permettre une certaine liberté dans le choix d'une tournure idiomatique, afin de proposer une phrase qui « accroche » bien le lecteur.

**1 Et les sociétés asiatiques :** Présence ou absence de l'article défini en anglais ? Les deux se justifient ici, pour des raisons différentes, bien sûr.

**1-3 Et les sociétés [...] stars américaines\* :** Sur les huit phrases que comporte ce texte, cinq – dont les trois que nous citons ici – seraient considérées en anglais comme étant des phrases « incomplètes » : question sans structure interrogative, phrase introduite par une conjonction de coordination, suite de groupes nominaux, etc. Si le style journalistique français admet volontiers une telle fréquence, cela passe beaucoup moins bien en anglais. À utiliser donc avec modération. Le calque sur l'ensemble des trois phrases compterait certainement comme une faute de 1<sup>re</sup> gravité.

**5 De très faibles frais [...]) :** Comme à la ligne 1, il suffit souvent de changer la ponctuation pour faire une phrase complète.

**5 des dépenses de marketing :** Il y a souvent dans les textes journalistiques un glissement de sens et même un emploi imprécis des termes empruntés à l'anglais. En français, le mot « marketing » recouvre l'ensemble des techniques ayant pour objet la stratégie commerciale, et plus particulièrement l'étude des marchés. Le sens paraît plus restreint ici : nous aurions pu utiliser le mot *advertising*, si nous n'en avions pas eu besoin immédiatement après. Nous nous sommes contenté de garder le mot *marketing*.

**7 Car, [...]** Là encore, nous pourrions nous contenter de changer la ponctuation mais la phrase serait un peu longue. Mieux vaut reformuler, en introduisant un sujet et un verbe.

**7 tout évolue :** On peut justifier aussi bien le choix d'un présent simple que d'un présent en BE + ING ici.

### Proposition de traduction

Chinatown is where it is all happening computer-wise in Paris, and the Asian firms have now taken over the assembly sector. What does the assemblers' job actually consist in? In putting together cut-price computers that will be capable of holding their own against the Compaqs, Hewlett-Packards and other big American makes. The prices offered by the *no-names*, as they are called, on their equipment are roughly 30% lower than those quoted by the major firms. Their formula is a simple one : very low running costs, marketing expenses that are frequently restricted to buying advertising space in technical magazines, and above all a high degree of flexibility in the supply of component parts. The reason is that everything moves fast in the world of processors and microchips, and they are no sooner out than they are obsolete.

### Variantes

1 the Far Eastern firms

2 What do the assemblers actually do? They put together very cheap computers

2-3 that can / are able to compete with

6 an extremely flexible supply

8 no sooner have they come out than they are obsolete / they hardly have time to come out before they are obsolete / the minute they come out, they are obsolete / outdated

## Thème 2

Saluons les efforts de l'*Economist* pour s'affranchir des lieux communs de l'ultralibéralisme. L'hebdomadaire de la City se résigne à admettre qu'un « étrange virus » a contaminé la pensée économique sur les deux rives de l'Atlantique : la croyance que la globalisation jointe au progrès technologique déboucherait sur un nouvel âge d'or commence à faire long feu. Le goût des Américains pour les remèdes miracles les rend particulièrement vulnérables à ce type de lubie. D'où l'enthousiasme des chefs d'entreprise américains à adopter la nouvelle foi qui justifiait par avance les licenciements massifs, des émoluments fastueux pour les promoteurs de la « nouvelle économie » et le gel des salaires de leurs subalternes. L'État lui-même s'est résigné à son rôle de voiture-balai ramassant les recalés de la prospérité.

(env. 125 mots)

Marianne.

## Commentaire

La résolution des petits problèmes classiques de ce texte est à la portée de tout candidat à l'Agrégation. Néanmoins, un certain manque de clarté dans la rédaction du texte complique la tâche et fait perdre du temps – sur cinq minutes, c'est important – en obligeant le traducteur à relire certaines phrases pour bien comprendre le propos et éviter les contresens. Un exemple : on ne comprend pas immédiatement à quoi renvoie « la nouvelle foi qui justifiait par avance... » (lignes 6-7). Les problèmes de compréhension résolus, il restera peu de temps pour résoudre les difficultés lexicales de la fin du texte. Vous devrez donc compter sur vos réflexes.

**2 se résigne à\*** : Attention au temps ! On comprend que le processus n'est pas en cours mais a atteint son terme. L'anglais optera donc pour *HAVE* + *-EN*, afin de mettre en relief « le processus préalable au terme atteint », pour citer H. Chuquet et M. Paillard. D'après ces mêmes auteurs, il s'agit d'un choix qui n'est pas contraignant sur le plan grammatical mais qui revient néanmoins avec une grande fréquence.

**3** Comme vous le savez, les deux points ont des fonctions diverses en français : avant une citation, une énumération, une explication, l'expression d'une conséquence, etc. De ce fait, ils sont employés bien plus souvent qu'en anglais, où ils peuvent être remplacés par une virgule, un point-virgule, un point, ou par une précision sur la relation.

**2-4 un étrange virus [...] à faire long feu** : L'agencement de cette phrase – notamment le lien indiqué par les deux points – introduit une certaine confusion quant au sens, du moins à la première lecture. Il faut expliciter le lien entre les deux parties de la phrase sans le fausser. Nous avons opté pour une simple conjonction de coordination mais nous aurions pu proposer *that is to say* ou encore *with the result that*.

**3 la globalisation** : Au lieu d'employer le terme « mondialisation », le journaliste a fait un calque lexical.

**4 faire long feu** : Gare au faux sens ! Une chose qui a fait long feu est une chose qui a duré trop longtemps et qui, de ce fait, n'atteint plus son but, ne produit plus son effet. Il faudra trouver un équivalent qui respecte le sens général et qui accepte comme sujet *the belief*.

**6 D'où l'enthousiasme** : Les phrases incomplètes étant moins fréquentes en anglais, un simple changement de ponctuation permet de rattacher ce segment à la phrase précédente.

**6 chefs d'entreprise :** Le terme le plus employé en anglais américain est C.E.O. : *Chief Executive Officer*. On peut aussi proposer *business manager* ou encore, dans un contexte britannique, *managing director*.

**8 leurs subalternes :** Tout candidat doit pouvoir trouver un terme plus neutre, adapté au contexte. Cela relève des réflexes qu'il faut acquérir.

**8 s'est résigné à\* son rôle de\* :** Il va de soi que toute erreur élémentaire sur le temps ou sur la structure serait fortement sanctionnée.

**9 voiture-balai :** Les candidats que le Tour de France et autres Paris-Roubaix ne font pas vibrer y verront peut-être un véhicule des services de la voirie. Il s'agit en fait de la voiture qui ferme le peloton et ramène les cyclistes qui sont contraints à l'abandon au cours de l'étape. Malheureusement, le fait de le savoir ne fournit pas la traduction ! Dans ce cas, cherchez à simplifier, quitte à justifier votre choix au cours de l'entretien.

**9 les recalés de la prospérité\* :** Le calque serait sanctionné comme faute de première gravité, car ce groupe nominal exige un remaniement complet. Devant les difficultés de ce genre, il faut faire preuve de bon sens et proposer une reformulation, même neutre. Ici, l'idée de ceux que la prospérité a laissés sur le bord de la route, expression toute faite en anglais comme en français, offre une solution appropriée, mais il faut y penser, ce qui n'est pas facile dans les conditions de l'épreuve.

### Proposition de traduction

Congratulations to *The Economist* for the efforts it has made to free itself from ultraliberal commonplaces. The City weekly has finally brought itself to admit that economic thinking on both sides of the Atlantic has been infected by a "strange virus", and that the belief that the combination of globalisation and technological progress would lead to a new Golden Age is starting to wear a little thin. The Americans' taste for miracle cures means that they are particularly exposed to this kind of half-baked idea, hence the enthusiastic rush on the part of C.E.O.s in the States to embrace that new creed which justified in advance the mass redundancies, the lavish salaries granted to the champions of the "new economy", and the wage-freezes imposed on their employees. The state itself has become resigned to bringing up the rear and picking up those that prosperity has left beside the wayside.

### Variantes

2 has resigned itself to accepting that

4 has had its day

5 whim / fad

6-7 The new creed which (...) mass redundancies, lavish salaries (...) and wage-freezes

8 has resigned itself to

8-9 gathering up those that prosperity has passed by / left behind / that have been left beside the wayside of prosperity

### Thème 3

Ce sont de charmantes idiotes dont la conversation alimente les caisses de certaines messageries roses, le but du jeu étant que le client mette le plus de temps possible à s'apercevoir qu'il parle en fait à une machine. On les appelle les « émulateurs » ou, d'une façon plus imagée, les

« robottes » : de simples logiciels programmés pour envoyer des messages à intervalles réguliers, histoire de maintenir le gogo en haleine pendant que le compteur tourne. « Avant, on employait de vraies filles, explique Michel, un responsable qui tient évidemment à garder l'anonymat : cette solution nous coûte beaucoup moins cher et se révèle aussi efficace sinon plus. » Un cynisme apparemment partagé par France Télécom, qui préfère fermer les yeux sur ces pratiques à la limite de l'arnaque.

(env. 130 mots)

*L'Express.*

### Commentaire

Une fois n'est pas coutume, les difficultés de ce texte sont avant tout d'ordre lexical. En dehors d'un ou deux termes moyennement techniques, « messageries roses » ou « logiciels » par exemple, ce sont surtout les mots courants et les expressions idiomatiques qui exigent de bons réflexes si l'on veut éviter le calque. On remarque tout de suite « maintenir le gogo en haleine » et « à la limite de l'arnaque », mais « de charmantes idiotes » et « un responsable » ne sont pas plus faciles, surtout lorsqu'on n'a guère le temps de réfléchir. Ces difficultés lexicales ne doivent pas masquer les quelques points de grammaire et de syntaxe que recèle le texte.

**1 Ce sont de charmantes idiotes :** Il faut avoir le réflexe de trouver un équivalent, la traduction directe évoquant plutôt des hommes que des femmes. Par ailleurs, nous aurions préféré tourner autrement ce début de phrase mais la présence de la relative complique la tâche. Étant donné les contraintes de l'épreuve et la priorité que l'on doit accorder à des points plus importants, mieux vaut ne pas perdre de temps. C'est un point sur lequel on pourrait revenir lors de l'entretien avec le jury.

**2 le but du jeu étant que le client mette\* :** Tournure apparemment simple, mais le calque de structure serait plus grave ici que le mot à mot un peu maladroit sur « Ce sont de charmantes idiotes », même si l'on prend soin d'employer le modal *should* dans la subordonnée : *the aim being that the client should take*.

**3 Une fois de plus, ici comme à la ligne 6, on peut remarquer l'emploi fréquent des deux points en français.**

**5 histoire de maintenir le gogo en haleine\* :** Le calque est à éviter, bien entendu. L'élément le plus délicat à traduire est « maintenir en haleine », les traductions avec *spellbound* ou *on tenterhooks* étant inappropriées ici. Il faut avant tout respecter le contexte.

**7 se révèle\* :** Soit on estime que le processus a atteint son terme et on traduit par HAVE + -EN, soit on considère qu'il est en cours et on opte pour BE + -ING : *it is turning out to be*.

**7-8 Un cynisme apparemment partagé :** Encore un exemple de phrase nominale qu'il faut compléter ou reformuler. Nous avons choisi de remanier l'ensemble. (La solution très simple qui consiste à remplacer le point de la phrase précédente par une virgule, afin de créer une structure en apposition, serait maladroite ici.)

**8 France Télécom :** On pourrait garder la même appellation, bien sûr, puisque normalement les noms ne se traduisent pas. Il nous semble néanmoins possible de proposer un nom calqué sur *British Telecom*.

**8-9 ces pratiques à la limite de l'arnaque\* :** Ce segment en lui-même n'est pas difficile, mais c'est encore et toujours la nécessité de réagir vite qui complique

la tâche. Contentez-vous, s'il le faut, d'une traduction passe-partout pour « à la limite de l'arnaque » – *almost a swindle* par exemple – et veillez d'abord à la structure de l'ensemble et au déictique. *These* n'est pas la seule traduction ni même, à notre avis, la plus appropriée ici.

### Proposition de traduction

Here you have delightful dumb blondes, whose conversation keeps the cash rolling in for a certain number of sexlines, the aim of the game being to make sure that it takes as long as possible for the client to realize he is in actual fact talking to a machine. They go by the name of “emulators” or, more picturesquely, “robot girls”, and they are just applications that are programmed to send out messages at regular intervals in order to keep the suckers hanging on at the other end of the line while the meter carries on ticking over. ‘We used to employ real girls,’ explains Michel, who is in charge of one of these sexlines and who understandably prefers to remain anonymous. ‘The present solution costs us a lot less and has turned out to be just as effective if not more so.’ French Telecom seems to share that cynical attitude, having chosen to turn a blind eye to practices that are little more than a rip-off.

### Variantes

- 1 keeps the cash registers ringing / brings in the money
- 2 to ensure that
- 3 they are known as
- 3 application packages
- 3 to use a more colourful expression
- 5 to keep the mugs glued to the phone / screen
- 6-7 to remain anonymous, “but this solution...”
- 7 and in the end the results are just as good if not better
- 7-8 That cynical attitude appears to be shared by French Telecom
- 8 which prefers to turn a deaf ear to these practices
- 8-9 that only just stop short of swindling / that could almost be qualified as a swindle

## 4. L'épreuve hors programme en anglais

---

### **Journal officiel**

4° Épreuve hors programme en anglais :

Cette épreuve est constituée d'un exposé oral en anglais à partir de documents, suivi d'un entretien en anglais avec le jury.

Le candidat reçoit au moins trois documents qui peuvent être de natures diverses (tels que textes en anglais, documents iconographiques ou audiovisuels en anglais) et permettent de dégager une problématique commune (notamment d'ordre thématique et/ou historique et/ou formel).

Il dispose, pendant le temps qui lui est imparti pour la préparation, d'un certain nombre d'ouvrages de natures diverses (notamment dictionnaires et encyclopédies), dont la liste est rendue publique à l'avance.

Dans son exposé en anglais, le candidat propose une lecture et une interprétation des documents qui lui ont été remis, mettant en évidence ce qui les relie et les éclaire mutuellement.

L'exposé ainsi que l'entretien en anglais qui lui fait suite permettent d'évaluer les qualités d'analyse, de synthèse, d'argumentation et d'expression du candidat ainsi que sa maîtrise d'outils méthodologiques adaptés à la nature de chaque document (durée de la préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [exposé : vingt minutes maximum ; entretien : vingt-cinq minutes maximum] ; coefficient 2.

### **4. 1. Comment se préparer à l'épreuve hors programme ?**

#### **4. 1. 1. Présentation de l'épreuve**

L'épreuve hors programme est une épreuve ouverte, qui, comme son nom l'indique, ne fait l'objet d'aucun cadrage thématique. Son caractère pluridisciplinaire en fait une épreuve riche, qui sollicite des aspects complémentaires de la culture et de la sensibilité d'un angliciste. Trois documents, présentés sans agrafage, et donc sans aucun agencement préconçu, sont groupés en un dossier : un texte littéraire, un document iconographique en noir et blanc ou en couleur, et un document de civilisation, presque toujours textuel, éventuellement agrémenté d'un ou plusieurs tableaux ou graphiques, voire d'une illustration. Les éléments ainsi regroupés peuvent provenir de diverses périodes et cultures du monde anglophone (du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles ; domaines britannique, américain, irlandais ou Commonwealth). Les textes sont longs (en principe 2500 mots au total ; un peu moins lorsque le texte littéraire est un poème).

Au terme d'une préparation de 5 heures, le candidat devra présenter une interprétation synthétique du dossier, fondée sur les liens perçus entre ses trois éléments constitutifs, puis prendre part à un entretien avec le jury, qui lui demandera d'explicitier ou d'approfondir certains points de son exposé, et de réfléchir à de nouvelles perspectives.

L'épreuve fait appel à la culture des candidats, sans pour autant autoriser un étalage de connaissances factuelles ou théoriques prêtes à l'emploi. Elle demande ouverture et souplesse d'esprit, capacité de percevoir et mettre en évidence des

liens entre des documents hétérogènes tout en respectant leur nature propre. Il faudra éviter de forcer l'interprétation, d'utiliser un élément perçu dans l'un des documents comme simple prétexte pour essayer d'y faire cadrer l'interprétation des deux autres. Certes, la constitution des dossiers autorise des schémas interprétatifs divers. Il n'y a pas de « scénario » à reconstituer, pas d'interprétation type faisant autorité. Cependant, les dossiers n'ont bien évidemment pas été assemblés par hasard. Leur constitution s'articule autour de liens dont la nature est variable, par lesquels les documents entrent en résonance les uns avec les autres. Ces derniers peuvent présenter des affinités chronologiques, des correspondances thématiques plus ou moins ouvertes (par exemple, on peut être confronté à un dossier intégralement centré sur la musique noire américaine, ou sur le thème de l'éducation, ou à trois documents qui, tout en traitant de sujets très disparates, interrogent tous, à leur manière, le rapport de l'Angleterre à l'étranger, ou invitent à réfléchir sur la notion de démocratie, ou encore à un dossier s'articulant sur la thématique du regard), enfin, ce peuvent être certains aspects du cadrage, du style, du point de vue, qui font lien.

L'exercice de synthèse est soumis à un double impératif : d'une part, un ancrage dans les documents respectant leur nature propre et, d'autre part, la mise en évidence d'une « intertextualité » permettant de s'élever au-dessus des éléments individuels du dossier et de réfléchir aux enjeux soulevés par leur confrontation. Il ne faut pas oublier que le contraste est aussi un mode de comparaison. Un dossier peut mettre en jeu à la fois affinités et contrastes.

L'importance de l'entretien ne doit quant à elle pas être sous-estimée. En vingt minutes, la synthèse présentée, aussi bien argumentée soit-elle, a souvent du mal à être exhaustive. L'entretien a pour but de faire approfondir son approche au candidat. Celui-ci peut éventuellement essayer de lancer certaines pistes visant à le préparer, mais avant tout, on attend de lui qu'il fasse preuve de disponibilité intellectuelle, d'une capacité d'entrevoir et d'approfondir des perspectives non précédemment envisagées. Sans s'apprêter à tout renier de ce qui a été dit dans l'exposé, ou acquiescer à toute suggestion sans en avoir compris le sens, il faut éviter de « camper » sur ses positions. Le candidat doit être disposé à s'aventurer hors du cadre qu'il a lui-même défini, et doit accepter, le cas échéant, de reconnaître d'éventuelles contradictions inhérentes à son discours, et tenter de les réparer.

L'entretien peut paraître long, surtout après l'effort de concentration lié à l'exposé et à sa préparation. Il va falloir « tenir la distance » en évitant de se contenter de réponses laconiques, garder sa concentration et continuer de surveiller la correction de la langue. Rappelons que **l'épreuve de synthèse est l'une des deux épreuves d'oral au cours desquelles une note de langue est attribuée**. La moyenne des deux notes de langue constituera la note de langue définitive, sur vingt. Outre la correction et la richesse de la langue, les capacités de communication seront bien entendu prises en compte. Un ton monotone, un débit trop lent ou trop rapide, une tendance à avaler des syllabes sous l'effet du stress ou pour signaler un accent américain « authentique », une difficulté à établir un contact visuel avec les membres du jury, des gesticulations parasites, ne peuvent que desservir la prestation. Il ne faut pas non plus tomber dans l'excès d'une communication de type médiatique. Enfin, s'il est souhaitable d'avoir un



ton aussi naturel que possible dans une situation certes peu naturelle, une attitude trop familière serait malvenue.

#### **4. 1. 2. Conseils méthodologiques :**

*Temps de préparation* : 5 heures. *Temps de passage* : présentation par le candidat : 20 minutes ; entretien avec le jury : 20 à 25 minutes.

Les candidats devront mettre à profit les cinq heures de préparation pour s'imprégner au mieux des documents, prendre des notes, dégager une problématique, organiser un plan détaillé qui servira de canevas à l'exposé oral, et essayer de s'entraîner à voix basse à la présentation de celui-ci. Rappelons que la rédaction se fait exclusivement sous forme de notes (l'introduction et la conclusion pouvant néanmoins être plus rédigées), et que le jury demande systématiquement à consulter celles-ci en fin d'épreuve.

Pendant la première heure de préparation les candidats ont accès à l'*Encyclopaedia Britannica* ; en outre, un dictionnaire unilingue est à leur disposition pendant toute la durée de la préparation. Les ressources encyclopédiques doivent être utilisées de manière judicieuse, par exemple pour apporter au candidat un éclairage sur un fait culturel, et éventuellement, lui permettre de mieux situer un auteur, un artiste, un événement ou un personnage historique. Il serait dangereux de faire l'impasse sur des références culturelles ou historiques auxquelles peuvent faire allusion les documents. Mais, d'une part, il faut veiller à ne pas se perdre dans la lecture d'articles, et, d'autre part, il est très mal vu de régurgiter des informations glanées dans l'encyclopédie et sans lien avec les documents, ou non intégrées à l'interprétation synthétique du dossier. Il est très important de bien lire le dossier, afin de parvenir à une interprétation fondée. On ne saurait trop insister sur le fait que l'épreuve vise à évaluer, dans la présentation comme dans l'entretien, la capacité de réfléchir et de s'engager véritablement dans une problématique tirée des documents, et prend en compte l'intégrité intellectuelle du candidat.

#### **Décomposition approximative du temps de préparation**

Comme nous l'avons dit, les textes sont longs. Il faut compter au minimum 20 à 25 minutes pour une première lecture attentive. Un second balayage est nécessaire afin de s'assurer qu'on a bien identifié et hiérarchisé les points méritant une éventuelle élucidation grâce aux ressources bibliographiques. Au terme du travail d'élucidation des références, on consacrerait environ trois heures à la construction d'une problématique et à l'élaboration d'un plan-canevas très détaillé. La dernière heure devrait permettre une relecture attentive visant à compléter et corriger ce canevas, et une simulation à voix basse de l'exposé. Il ne faudra pas oublier de noter la phonétique des termes dont on n'est pas sûr de la prononciation. Cette décomposition du temps de préparation a une valeur indicative, chacun étant habitué à s'organiser à sa propre manière.

## Présentation

Nous insistons sur l'absolue nécessité de s'assurer que l'exposé ne dépasse pas les vingt minutes prévues, car le jury interrompt toute présentation qui ne serait pas terminée après vingt-deux ou vingt-trois minutes. Accélérer le débit est fortement déconseillé, car, outre que la compréhension du contenu en souffre, la note de langue, qui prend en compte les qualités de communication, s'en ressentira sensiblement. Ralentir pour étirer une présentation trop succincte produirait les mêmes effets. Le plan doit quant à lui être équilibré. L'introduction ne doit pas être trop longue, mais permettre d'aborder le sujet de manière franche et néanmoins élégante. Il est par ailleurs inutile de rebaptiser les documents (« document A, » ou « document 1, » etc.), car cela constitue une perte de temps et n'apporte aucune clarification. Mieux vaut une appréhension directe, de type : « in the excerpt from *Alice in Wonderland*... », « in the literary excerpt... », « in the James passage... », « in the speech by Jimmy Carter... », « in the essay... », « in the engraving... », en évitant de se tromper sur les prépositions.

## Les questions incontournables – ce qu'il faut obligatoirement prendre en compte

Il est indispensable de déterminer le genre dans lequel s'inscrivent les textes : fiction, poésie, autobiographie, essai, reportage, déclaration historique, discours, rapport sociologique, témoignage, etc. De même, il faudra déterminer la nature de l'image. S'agit-il d'une œuvre d'art (huile sur toile, aquarelle, dessin, gravure, collage, photographie d'art, etc.), d'une image publicitaire ou propagandiste, d'une photographie de reportage, d'une photo extraite d'un film ? Du genre des documents découle la question de la réception. Les textes de civilisation peuvent se rapporter à des champs divers de la civilisation, dont il conviendra d'avoir conscience : sociologie, histoire des institutions, histoire des idées, etc. Un texte littéraire ne peut quant à lui être envisagé sous un angle purement référentiel ou traité comme s'il s'agissait d'un document historique, sans que les procédés narratifs, poétiques ou dramatiques en soient perçus.

La question du point de vue, du cadrage des documents, doit toujours être envisagée. L'entraînement au commentaire de texte littéraire ou civilisationnel nous a habitués à étudier ces questions dans un document écrit. Les mêmes questions s'imposent pour le document iconographique. Celui-ci, en fonction du genre auquel il se rapporte, et des choix de composition, manifestera, comme les textes, un degré de subjectivité variable, et cherchera à produire sur l'observateur certains effets qu'il va s'agir de déterminer. Il n'est pas pensable de s'en tenir à l'objet représenté en traitant le mode de représentation comme s'il était transparent. L'angle de vue, la profondeur de champ, le traitement de la perspective, l'utilisation de la lumière et des couleurs sont autant d'éléments expressifs, qui témoignent d'une intentionnalité. Aucun document n'est une simple fenêtre ouverte sur le monde. Si une photographie, par exemple, fait l'effet d'un regard neutre, qui s'efface devant l'objet représenté, la manière dont cet effet est produit doit elle-même être analysée. Toute remarque sur la forme ou le style doit bien entendu être intégrée au propos d'ensemble. Il n'est pas suffisant d'évoquer brièvement ces propriétés formelles en introduction sans en tirer d'analyse.

Si un document de civilisation présente des qualités littéraires, s'en montrer conscient pourra enrichir l'analyse, à condition de ne pas dénaturer le texte. Inversement, il est important de comprendre le contexte idéologique (au sens large) dans lequel s'inscrit un texte littéraire. Par exemple, un passage de Defoe ne participe pas de la même vision de la société qu'un extrait de Dickens. Enfin, l'image doit être appréhendée comme telle et non comme un texte. Un tableau ou une photographie peuvent parfois avoir un fonctionnement narratif, mais ce n'est pas toujours le cas, et lorsque cela l'est, il faut le démontrer en étudiant les moyens visuels mis en jeu à des fins narratives. Si toute lecture comporte une part de subjectivité, l'interprétation des textes et de l'image n'est pas « libre » et ne saurait être fonction de la seule sensibilité de l'observateur.

### Bibliographie sélective

Celle-ci est volontairement assez restreinte. Elle vise à encourager chez le candidat une préparation à la fois large et réfléchie. Les lectures proposées ont pour objet d'ouvrir l'esprit des candidats, de les sensibiliser aux réelles possibilités d'engagement intellectuel que l'épreuve hors programme leur offre. Il ne s'agit en aucun cas de recommander des ouvrages clés. Il est bien entendu souhaitable que les candidats aient une culture d'angliciste aussi large que possible.

#### 1. Anthologies de textes littéraires et d'essais culturels

Abrams M.H., ed. (1999, 7<sup>ème</sup> édition), *The Norton Anthology of English Literature*, New York & Londres, W.W. Norton & Co.

Baym N., ed. (1999), *The Norton Anthology of American Literature*, New York & Londres, W.W. Norton & Co.

Clark R. & Healy T., eds. (1997), *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, Londres, Arnold.

Haight G.S., ed. ([1972], 1981), *The Portable Victorian Reader*, Harmondsworth, Penguin.

Kermode F. & Hollander J., eds. (1973), *The Oxford Anthology of English Literature*, Londres, Oxford UP.

Rosenthal M.L., ed. (1987), *Poetry in English. An Anthology*, Oxford & New York, Oxford UP.

#### 2. Histoire, histoire sociale et culturelle, histoire des idées

Anderson P. (1992), *English Questions*, Londres, Verso.

Briggs A. (1999, 3<sup>e</sup> édition), *A Social History of England*, Londres, Penguin.

Collini S., Whatmore R. & Young B. (2000), *British Intellectual History 1750-1950*, vol. 1, *History, Religion and Culture* ; vol. 2, *Economy, Polity and Society*, Cambridge, Cambridge UP.

Dinnerstein L. & Jackson K.T., eds. (1995), *American Vistas*, vol. 1, *From the Origins to 1877*; vol. 2, *From 1877 to the Present*, New York & Oxford, Oxford UP.

Ford B., ed. (1992), *The Cambridge Cultural History of Britain* (9 volumes), Cambridge, Cambridge UP.

Haskell B. & Phillips L., eds. (1999), *The American Century. Art and Culture*, vol. 1, *1900-1950*; vol. 2, *1950-2000*, New York & Londres, Whitney Museum of Art & Norton.

Hobsbawm E. (1999), *Industry and Empire. From 1750 to the Present Day*, Londres, Penguin.

Hynes S. ([1968], 1991), *The Edwardian Turn of Mind*, Londres, Pimlico.

Samuel R. (1996), *Theatres of Memory, Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, Verso.

Shi D.E. & Tindall G.B. (1999, 5<sup>ème</sup> édition), *America. A Narrative History*, New York, W.W. Norton & Co.

### 3. Analyse de l'image

Barthes R. (1980), *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil.

Gadoin I. (2001), *Le Commentaire de document iconographique à l'épreuve orale de synthèse*, Paris, Edition du Temps.

Gombrich E.H. ([1960], 1992), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon Press.

Joly M. (1993), *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan Université.

Lucie-Smith E. (1999), *Art Today*, Londres, Phaidon Press.

Louvel L. (1998), *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Manguel A. (2001), *Reading Pictures. A History of Love and Hate*, Londres, Bloomsbury.

### 4. 2. Exemple d'analyse de dossier

Le candidat reçoit trois documents

**Document iconographique :** Robert Frank, « Cafeteria – San Francisco », 1956, photographie en noir et blanc.

**Document littéraire :** Thomas Gray, « Elegy Written in a Country Churchyard », 1751.

**Document de civilisation :** Thomas Jesse Jones, chapitres 2 et 7 de *The Sociology of a New York City Block*, New York, Macmillan, 1904.

#### Document iconographique :

Le photographe Robert Frank n'a pas souhaité que la photographie intitulée *Cafeteria – San Francisco* soit reproduite ici. Nous vous conseillons de la voir à l'une des adresses Internet suivantes :

<http://www.museum.cornell.edu/HFJ/handbook/hb198.html>

ou

[http://www.museum.cornell.edu/HFJ/permcoll/pdp/img\\_ph/frank\\_1.jpg](http://www.museum.cornell.edu/HFJ/permcoll/pdp/img_ph/frank_1.jpg)

Vous verrez ainsi la photographie apparaître immédiatement à l'écran. Il est alors facile de l'imprimer.

Vous pouvez également consulter le livre *The Americans. Photographs by Robert Frank*. New York, Pantheon Books, 1958. La photographie étudiée ici se trouve à la page 145.

**Document littéraire : *Elegy Written in a Country Churchyard*, Thomas Gray**

THE curfew tolls the knell of parting day,  
The lowing herd wind slowly o'er the lea,  
The plowman homeward plods his weary way,  
And leaves the world to darkness and to me.

- 5 Now fades the glimmering landscape on the sight,  
And all the air a solemn stillness holds,  
Save where the beetle wheels his droning flight,  
And drowsy tinklings lull the distant folds;

- 10 Save that from yonder ivy-mantled tower,  
The moping owl does to the moon complain  
Of such as, wand'ring near her secret bower,  
Molest her ancient solitary reign.

- Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,  
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,  
15 Each in his narrow cell for ever laid,  
The rude forefathers of the hamlet sleep.

- The breezy call of incense-breathing morn,  
The swallow twitt'ring from the straw-built shed,  
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,  
20 No more shall rouse them from their lowly bed.

For them no more the blazing hearth shall burn,  
Or busy housewife ply her evening care :  
No children run to lisp their sire's return,  
Or climb his knees the envied kiss to share.

- 25 Oft did the harvest to their sickle yield,  
Their furrow oft the stubborn glebe has broke :  
How jocund did they drive their team afield!  
How bowed the woods beneath their sturdy stroke!

- Let not Ambition mock their useful toil,  
30 Their homely joys, and destiny obscure;  
Nor Grandeur hear with a disdainful smile  
The short and simple annals of the poor.

- The boast of heraldry, the pomp of power,  
And all that beauty, all that wealth e'er gave,  
35 Awaits alike th' inevitable hour :  
The paths of glory lead but to the grave.

- Nor you, ye proud, impute to These the fault,  
If Memory o'er their tomb no trophies raise,  
Where through the long-drawn aisle and fretted vault  
40 The pealing anthem swells the note of praise.

Can storied urn or animated bust  
Back to its mansion call the fleeting breath?

- Can Honour's voice provoke the silent dust,  
Or Flatt'ry soothe the dull cold ear of death?  
45 Perhaps in this neglected spot is laid  
Some heart once pregnant with celestial fire;  
Hands, that the rod of empire might have sway'd,  
Or waked to ecstasy the living lyre.
- But Knowledge to their eyes her ample page,  
50 Rich with the spoils of time, did ne'er unroll;  
Chill Penury repressed their noble rage,  
And froze the genial current of the soul.
- Full many a gem of purest ray serene  
The dark unfathomed caves of ocean bear :  
55 Full many a flower is born to blush unseen,  
And waste its sweetness on the desert air.
- Some village Hampden that with dauntless breast  
The little tyrant of his fields withstood,  
Some mute inglorious Milton here may rest,  
60 Some Cromwell guiltless of his country's blood.
- Th' applause of list'ning senates to command,  
The threats of pain and ruin to despise,  
To scatter plenty o'er a smiling land,  
And read their history in a nation's eyes,
- 65 Their lot forbade : nor circumscribed alone  
Their growing virtues, but their crimes confined;  
Forbade to wade through slaughter to a throne,  
And shut the gates of mercy on mankind,
- 70 The struggling pangs of conscious truth to hide,  
To quench the blushes of ingenuous shame,  
Or heap the shrine of Luxury and Pride  
With incense kindled at the Muse's flame.
- Far from the madding crowd's ignoble strife  
Their sober wishes never learned to stray;  
75 Along the cool sequestered vale of life  
They kept the noiseless tenor of their way.
- Yet ev'n these bones, from insult to protect  
Some frail memorial still erected nigh,  
With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked,  
80 Implores the passing tribute of a sigh.
- Their name, their years, spelt by th' unlettered Muse,  
The place of fame and elegy supply :  
And many a holy text around she strews,  
That teach the rustic moralist to die.
- 85 For who, to dumb Forgetfulness a prey,  
This pleasing anxious being e'er resigned,  
Left the warm precincts of the cheerful day,  
Nor cast one longing ling'ring look behind?

- 90 On some fond breast the parting soul relies,  
Some pious drops the closing eye requires;  
E'en from the tomb the voice of Nature cries,  
E'en in our Ashes live their wonted fires.
- For thee, who, mindful of th' unhonoured dead,  
Dost in these lines their artless tale relate;  
95 If chance, by lonely contemplation led,  
Some kindred spirit shall inquire thy fate,
- Haply some hoary-headed Swain may say,  
'Oft have we seen him at the peep of dawn  
Brushing with hasty steps the dews away,  
100 To meet the sun upon the upland lawn.
- 'There at the foot of yonder nodding beech  
That wreathes its old fantastic roots so high,  
His listless length at noontide would he stretch,  
And pore upon the brook that babbles by.
- 105 'Hard by yon wood, now smiling as in scorn,  
Mutt'ring his wayward fancies he would rove,  
Now drooping, woeful wan, like one forlorn,  
Or crazed with care, or crossed in hopeless love.
- 'One morn I missed him on the custom'd hill,  
110 Along the heath and near his fav'rite tree;  
Another came ; nor yet beside the rill,  
Nor up the lawn, nor at the wood, was he;
- 'The next with dirges due in sad array  
Slow through the church-way path we saw him borne.  
115 Approach and read (for thou canst read) the lay  
Graved on the stone beneath yon aged thorn :'

## THE EPITAPH

- Here rests his head upon the lap of Earth,  
A Youth to Fortune and to Fame unknown.  
Fair Science frowned not on his humble birth,  
120 And Melancholy marked him for her own.*
- Large was his bounty, and his soul sincere;  
Heaven did a recompense as largely send :  
He gave to Mis'ry all he had, a tear,  
He gained from Heaven ('twas all he wished) a friend.*
- 125 *No further seek his merits to disclose,  
Or draw his frailties from their dread abode,  
(There they alike in trembling hope repose,)  
The bosom of his Father and his God.*

**Document de civilisation :** *The Sociology of a New York City Block*, Thomas Jesse Jones, New York, Macmillan, 1904

## CHAPTER II THE SOCIAL POPULATION SITUATION

The people under consideration live on the upper East Side of New York City. They occupy fourteen five-story, "double-decker," or "dumb-bell," tenements. The "double-decker" is built so that four families live on the floor. The outer rooms are fairly well lighted by two windows on the street. Sometimes even these are uncomfortably dark, on account of the red bricks of the high  
5 buildings across the narrow street. The middle room has only the borrowed light from the first room and the inner room is usually quite dark. Through the middle of the building extends a square shaft, six feet by three, which is open from the top of the house to the bottom. This is intended to permit air to circulate through the house, but in reality it disseminates disease germs, unpleasant odors, and bits of gossip among the inhabitants. The lots upon which the houses are  
10 built are of the usual size, 100 by 25 feet. When we understand that four families live upon 70 to 90 per cent. of a plot of this size, and that these fours are piled upon one another five stories in the air, we can realize how each family is limited.

In the attempt to increase the number of families to a house, the block – which we shall henceforth designate as Block X – has been too solidly built up. With 70 to 90 per cent. of the  
15 space filled by houses overflowing with people, pure air is closed out, and that within the house becomes intolerable. Truly has it been said that the twenty-five-foot lot is the greatest curse of New York City. This condition is somewhat relieved in this section, however, by the close proximity of Central Park and the East river. These areas of fresh air and of natural scenery are situated about three blocks away to the west and to the east of the houses that we are studying.  
20 Almost all of the provisions of the present tenement-house laws are lacking, for the houses were built twenty years ago when the public had not yet realized the dangers of unregulated tenement-house construction. Only one house has a bath-tub, and only one has hot and cold water. In most of the houses there is but one toilet-room for the four families on a floor. While there is a fire-escape from every floor, the amount of wood that enters into the structures makes them  
25 exceedingly dangerous.

There are no large factories in the district. Tenement houses with small stores on the ground floor exclude almost everything else. Here and there is a public school, and occasionally one sees a church. At either end of the side streets are Second and Third avenues with their elevated and surface cars rushing to every part of the city. The traffic-filled avenues are to the people of the side  
30 streets as wide streams that give them a means of traveling to their work, but at the same time separate them from the people across the avenue. The old Jew who proved the excellence of the coat because it was made only three blocks away from Fifth avenue knew that the social difference between the two avenues is represented by miles. These avenues not only happen to be the lines of cleavage between the different economic strata, but they also bring about the separation of the  
35 people of the same class, and become in reality what large rivers are to people along their banks. Parents refuse to send their children to a school or church across the avenue, but they will send them for blocks up or down one side. Acquainted families taking tenements on opposite sides of the avenues become in time as strangers. This suggests the whole subject of city groups and distances.

In the upper economic strata of city life local contact is of comparatively little importance. Well-to-do classes can avail themselves of all the means of transportation, so that they meet away from their homes in clubs and churches, and at one another's houses. But in the lower strata distance is a vital matter, and distances are incorrectly interpreted not only by the rural visitor whose nearest neighbor is "three miles away across lots," but by municipal reformers. A distance  
45 of two blocks is equivalent to a mile in the country or small town. An institution two blocks away from its people is much handicapped in its influence upon them. Where the population is dense, short distances have a great significance, and when these distances are across street-car avenues, the separation is still more pronounced.



[...]

## CHAPTER VII

### PRACTICAL RESEMBLANCES

Not less potent than differences or resemblances of mental type, as determining causes of the relations that human beings sustain to one another in society, are certain practical differences and resemblances, consisting of diversities or similarities of mental acquisitions, ideas, beliefs, and modes of conduct. Chiefly important among these are diversities or agreements in language and ability to read and write, in religious beliefs and worship, in occupations, and in political preferences.

These practical differences and resemblances as manifested in Block X admit of relatively precise statement in brief terms.

*Knowledge of English.* The Italians are the latest arrivals from abroad and are a majority of those that speak no English. The German-speaking Hebrews learn the English language more rapidly than the Italians.

Twenty per cent. of all persons over five years of age dwelling in Block X are unable to speak English. A majority of these are adults that have been in this country less than eight years. An additional 35 per cent. speak but very little English, barely enough to ask the simplest questions.

*Illiteracy.* Forty-seven per cent. of all persons ten years of age and over dwelling in Block X are unable to read or write any language. Most of these are the same persons that cannot speak English or that speak it with great difficulty. The predominant nationality among the illiterate is the Italian, and the Hebrew ranks second. Women show the greatest degree of illiteracy both in their own language and in English.

Of the fifty-three per cent. that read and write, the number of those that habitually read is very small. [...]

L'analyse qui suit est plus longue que celle qu'on aurait le temps de développer au cours des vingt minutes prévues pour l'exposé. Elle dépasse le format de l'épreuve et ne s'érige pas en exposé type, mais vise avant tout à aider de futurs candidats à entrer dans l'esprit de la synthèse de dossier, en proposant une lecture aussi fournie que possible d'un dossier. D'autres lectures seraient bien entendu possibles, à condition de garder un bon ancrage dans les documents.

### Commentaire

All three documents take the lives of ordinary people as their subject matter. Thomas Gray's famous poem evokes the dead ancestors of the English hamlet in whose churchyard his "Elegy" purports to be written – peasants whose lives have gone unrecorded and passed into oblivion. Some one hundred and fifty years later, the study carried out by an American sociologist, Thomas Jesse Jones, reflects upon the living conditions for new immigrants to New York City – these are poor and often illiterate Europeans. As to the figure isolated by Robert Frank's lens in a San Francisco cafeteria, he remains nameless, an ordinary-looking white man in his thirties or forties, whose clothes, hairstyle and demeanour would seem to indicate a working-class background. The human focus is common to the three documents, and the themes of togetherness and isolation or separation run through all of them. Differing in their approaches, they point to a certain vision of humanity, and either provide, or invite a reflection upon the place of the individual in the world.

The dossier may be considered, first, through the ways in which the lives of simple people are presented, secondly, through the reflection upon individual destiny which it fosters, and, finally, from the point of view of a certain humanistic interpretation to which it may be said to lend itself.

### 1. The simple life : contrasted views

The subjects chosen by the photographer, poet and sociologist have something in common in that they are all simple people, belonging to what Jones terms "the lower strata" (l. 42). However, they are far removed from one another in terms both of time and geography. While Gray evokes the lives of rural people who might have been the contemporaries of the great seventeenth-century English figures to whom he compares them (ll. 57-60), Jones and Frank provide an observation of urban life in twentieth-century America, at fifty years' interval, in cities located, one on the east, the other on the west, coast of the United States. The documents also differ in their approaches. Whereas the people and locations discussed by Jones and photographed by Frank are real, Gray's "Elegy" is populated by figures of the imagination. Thus, the poet's evocation of a life of innocent rusticity is both fantasized and idealized. "Some village Hampden [...] Some mute inglorious Milton here may rest," he surmises (ll. 57-9), but, as the modal acknowledges, this remains purely hypothetical. The richly poetic similes which liken these neglected existences to an undiscovered gem lying at the bottom of the ocean, and to a flower blossoming out of sight (ll. 53-6) lend beauty and poignancy to the fantasized recreation of these men's characters. The innocent lives conjured up are distilled from this vision of a pristine environment, which calls to mind a pre-lapsarian world, out of the reach of time, and to be contrasted with the "pomp of power" (l. 33). True to the pastoral tradition, Gray sets his figures in an idyllic, rural environment, shaped by the presence of a wood, a lawn, a babbling brook and country church, and the noises of herds, birds and insects in the countryside at dusk.

The sociologist's aim is less to appeal to our imaginations than to examine, through a concrete example, the "relations that human beings sustain to one another in society" (l. 49). His investigation is centred on a Manhattan block of dwellings designed for newly settled immigrants at the turn of the century. His naming it "Block X" is symptomatic of a desire to establish a typology which will enable him to generalize from his conclusions. Jones's approach borrows from science. He uses data collected on the spot, resulting in precise measurements and statistics. His hypotheses are based on verifiable facts, such as the presence or absence of regulations concerning tenement-house construction (l. 21), the age and origins of the inhabitants, and the size of the apartments. Certain data, however appear more difficult to gauge, such as, for instance, what he calls the "intolerable" quality of the air (l. 16). One cannot deny that Jones's subjectivity filters through the various conclusions which he draws from his observations; his choice of the anecdote of "the old Jew" to illustrate his point about the geographic inscription of social difference (ll. 31-32), and his recourse to comparisons – avenues being likened to large rivers (l. 35), distances being converted into their supposed rural equivalents (ll. 43-44) – record the expression of his subjectivity within a broadly scientific outlook.

Meanwhile, Frank's approach partakes of both the objective and the subjective. It has a character of immediacy; the camera lens has recorded a fleeting instant, catching a passing expression on the face of the subject. The photograph may be related to the genre of photographic social realism – the scene is unidealized and

conveys an impression of "truth to facts." The crowded trays in the foreground and middle ground help us to identify the location, and testify to the grim ambience. But it might be truer to say that they really define the location and emphasize, or even, create the ambience. The picture is indeed carefully composed, so that very little is actually glimpsed of the cafeteria as such. The high-angle shot and the dark vertical shape obstructing the view in all save a small corner of the background, together with the cluttered foreground, create a claustrophobic effect. While the nondescript contents of the trays occupy nearly half the space of the picture, the limited depth of field, which results in the blurring of foreground and background, focuses our attention onto the dejected features of the lone eater. The boundary between the recording, and the creation, of pathos becomes impalpable.

In their different approaches, the three documents share a capacity to conjure up the lives of their subjects through a process of identification with their surroundings, defined metonymically. Focusing on a small number of elements which are perceived by the reader or viewer as defining their surroundings, they point to a dependence of the subjects on their milieus. The documents' questioning of individuals' relations to their human and material environment encapsulates a reflection on individual destiny.

## **2. A reflection upon individual destiny**

To what extent do the people presented here appear to be in control of their own destinies? This question is closely bound up with the perception of the subjects' inscription in space.

The lack of space is a central element in both the photograph and the sociological study. We have had occasion to remark on Frank's choice of a high-angle view and on his use of foreground and background to create a claustrophobic effect. Jones, for his part, insists on the unhealthy crowding of the notorious New York "dumb-bell" tenements built in a hurry to contain the massive influx of immigration at the turn of the century. The small size of rooms, poor lighting and poor ventilation (ll. 4-6, 9-12, 14-16) breed a confined atmosphere which is hardly relieved by the noted "close proximity of Central Park and the East river" (ll. 17-18). This vision of urban life is, of course, in sharp contrast to the airy setting of Gray's elegy, where the poet is alert to the presence of nature all around, and pictures himself in the same location as the village ancestors, unhampered in his roaming between wood and brook.

In Jones's study, the sense of confinement is not limited to the design of "Block X." The tenement is but one of the "blocks," both real and metaphorical, that confront those who came to New York in search of a "dream of opportunity." Ironically, the sociologist resorts to a natural simile, that of "wide streams," to refer to the "traffic filled avenues." This only serves to emphasize the creation of artificial boundaries, hampering communication between friends and families (ll. 37-38). The dissolution of natural bonds is registered as resulting both from the organization of the block and from the urban design of Manhattan at large.

Gray's "Elegy" conjures up a vision of a hard life which nonetheless holds its rewards. Men are at one with nature. Their toil is rewarded by the yield of good harvests (l. 25) and by domestic bliss (ll. 21-4). By contrast, in "Block X,"

domesticity is marred by enforced promiscuity – there is one bathroom to four flats and the narrow central shaft carries nothing but unhealthy gossip and germs. The very idea of domesticity is ruled out from the location photographed by Frank. Here, we are far removed from Gray's vision of a "blazing hearth" (l. 21), the just deserve of the labouring poor. The meal, a traditional focus of human exchange, is photographed by Frank in a manner which exposes the stark absence of human contact; the man's gaze, which does not quite come level with the camera lens, may be seen as emblematic of this.

Gray's peasants are presented as leading peaceful, meaningful lives – perhaps more so than the speaker's own melancholy existence (ll. 103-8, 120) – shaped by modest desires that reflect their purportedly uncorrupted souls. However, there are severe constraints on these lives. Blessed innocence may be their reward, but this is shown to stem from the strict social order by which they are confined. Their birth bars them from a heroic destiny just as much as from one of grand villainy. Their "virtues," like their "crimes," are but of necessity limited in their scope (ll. 65-6).

It would be possible to establish an imaginative link between the documents by viewing them in the light of a progress through time and space reflecting the passage from a pre-industrial type of society, to an industrialized, mostly urban one, and entailing, for many poor Europeans, a migration to the new world. Seen thus, the civilization document might be thought to evidence at once a gain and a loss in individuals' command of their destinies. For Gray's poor English peasants, even to dream of a change in their lots would have been impossible – "Far from the madding crowd's ignoble strife / Their sober wishes never learned to stray" (ll. 73-4). In 1904, however, the immigrants peopling "Block X" are there thanks to precisely such a straying; individuals have given a new shape to their lives thanks to their appropriation of a collective, "American" Dream. But Jones's study exposes the limits of that Dream – the loss of the "natural" bonds which made the toil of Gray's peasants meaningful, and which have been replaced by an enforced and Babel-like promiscuity. Finally, the lonely meal in a San Francisco diner might be seen as a further step in that progress, when an individual – perhaps a descendant of those pioneers drawn west by the promise of gold – finds himself totally isolated in a crowded place. The expression on the man's face is suggestive of depression and estrangement; it looks devoid of self-confidence or of a sense of purpose.

The general impression conveyed by the dossier is that, notwithstanding differences of time and space, the destinies of the poor are marked by obscurity – both literal and metaphorical – and a sense of impassable limits. Human contact, so important for constructing a sense of purpose in one's life, is lost in proportion as physical distance diminishes. Still, there is another dimension to the documents, for their very exposure of the threat of alienation constitutes an attempt to defeat it.

### 3. Overcoming alienation

Social determinism is a theme which pervades the two texts. Jones makes clear that, for the well-to-do, the issue of confinement or estrangement does not arise in the same terms as for the poor (ll. 40-42), while Gray's rhetoric is based on a

constant opposition of the lives of the poor to those of the wealthy and powerful. Each in their own way, the poet and the sociologist seek to overcome certain separations, but their outlooks are different. Gray's standpoint is that of Christian humanism, while Jones has a clear reformist agenda. The photograph does not make such an explicitly didactic point about class, but its blend of social realism and pathos brings it close to Gray's compassionate stance.

The stanzas of Gray's poem are made to serve an elaborate rhetoric. The initial evocation of nightfall links into the theme of death, brought in by the anaphora "no more" (ll. 20, 21), which spells out the finality of the separation of the dead from the living. A second type of separation is then evoked, that of the poor and humble from the mighty, in terms that make it appear no less final, as we have seen. But the poet reduces both types of distance to naught, first by pitting earthly power against the certainty of death – "The paths of glory lead but to the grave" (l. 36) – and later, through a self-projection into death which establishes an imaginary bridging of the gap between the living and the dead. His emphasis is on a shared humanity, regardless of the differences between poverty and pomp : "Can storied urn or animated bust / Back to its mansion call the fleeting breath?" (ll. 41-2). The poet calls for compassion – that of the living for the dead, such as anyone would wish for oneself (ll. 89-90) – and asserts the dignity of human beings, independent of their social condition.

Similarly, one might perceive a certain compassion in Frank's camerawork. In immortalizing a passing glance and a very basic human gesture (the hand holding a fork temporarily resting poised on the edge of the table), he brings us into intimate contact with his subject, thus supplying, on another level, the dimension which seems so ostensibly absent from his subject's reality.

Thomas Jesse Jones's rhetoric is the reflection not only of a sympathetic outlook, but of a desire to raise the indignation of his readers and bring about a change in the reality which he has studied. "Truly has it been said that the twenty-five-foot lot is the greatest curse of New York City," he exclaims (ll. 16-17), and goes on to denounce lacks and dangers in vigorous style (ll. 20-25), and to affirm his faith in education as a means of integration (chapter 7). Unique among the three authors, therefore, Jones not only draws attention to a social problem and its philosophical implications, but puts it in such a way as to imply the possibility of political solutions.

All three documents share a commemorative dimension, whether originally intended or not. Gray underlines the role of epitaphs as a means of perpetuating the memory of the dead. The deeds of the powerful are indeed engraved on their urns, but the poor have but the "uncouth rhymes" of "th'unlettered Muse" on a communal memorial to "Implor(e) the passing tribute of a sigh" (ll. 79-81). His own "Elegy" purports to remedy this absence by plausibly imagining, in very literate and very moving language, the deeds of the obscure. It looks forward and backward at the same time, containing an epitaph to the persona of the poet in anticipation of his death, and is itself, as Gray's best remembered work, his own memorial. The commemorative value of Frank's photograph is inscribed in its "snapshot" quality, which makes it appear as a testimony to a certain lifestyle, in the 1950s. To the early twenty-first century reader, Jones's study also has a

testimonial, historical value, although this was not its original purport. The contemporary reader or viewer's deciphering of these legacies from the more or less distant past adds a new occasion for meaning to the lives evoked in the documents.

Annexe

**La transcription phonétique  
de l'anglais :  
problèmes théoriques  
et pratiques**

## 1. Introduction

---

La transcription dite phonétique d'une langue est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Les conventions adoptées représentent souvent un compromis entre des choix théoriques et pratiques. Le plus souvent, les manuels de phonétique anglaise offrent aux utilisateurs des échantillons de texte transcrits phonétiquement sans vraiment expliciter les conventions adoptées. On espère que l'étudiant finira par maîtriser la transcription de mots et de textes en s'appuyant sur les principes théoriques exposés dans le corps de l'ouvrage et par inférence inductive à partir des exemples proposés. Certains s'acquittent brillamment de cette tâche ; d'autres, au contraire, éprouvent un profond désarroi et ont le sentiment que les règles du jeu n'ont jamais été définies. Le but de ce document n'est pas de proposer la transcription idéale de l'anglais contemporain mais, premièrement, de présenter des conventions de transcription compatibles avec les dictionnaires de référence recommandés dans l'enseignement supérieur en France et pour un concours comme l'Agrégation et, deuxièmement, d'indiquer aussi explicitement que possible les raisons de certains choix. Quelques échantillons sont proposés permettant au lecteur de s'entraîner à la transcription de l'anglais à partir de textes écrits.

Il nous sera impossible de présenter, même rapidement, les concepts fondamentaux de la phonologie. Avant de s'attaquer à la transcription, le lecteur doit donc s'assurer qu'il a acquis les bases essentielles de la description phonologique et phonétique de l'anglais<sup>1</sup>.

## 2. Les accents de référence

---

En premier lieu, il faut savoir quelles variétés de l'anglais on se propose de décrire. En ce qui concerne la Grande-Bretagne, il existe un accent qui a été généralement choisi comme modèle pour l'enseignement et que nous appellerons ici, à la suite de nombreux ouvrages dans le domaine, *Received Pronunciation* ou RP. Nous commencerons par un exemple de définition qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle et qui montre que l'idée d'un accent de référence supra-régional n'est pas nouvelle :

---

1 On consultera avec profit des manuels comme les suivants : Cruttenden (1994), Ginésy (1995), Watbled (1996), Duchet et Fryd (1997), Lilly et Viel (1998), Deschamps et al. (2000), Roach (2000). Pour une présentation des concepts fondamentaux de la phonologie moderne, voir Durand (1990), Durand et Lyche (1999).



In the present day we may recognize a received pronunciation all over the country, not widely different in any particular locality, and admitting a certain degree of variety. It may be considered as the educated pronunciation of the metropolis, of the court, the pulpit and the bar. (Alexander Ellis, 1869, Vol. 1 : 23.)

Cet accent est celui qui est décrit dans le dictionnaire de prononciation le plus connu du vingtième siècle, à savoir le *English Pronouncing Dictionary* (EPD) de Daniel Jones, dont la première édition remonte à 1917. Ce dictionnaire a été réédité de nombreuses fois du vivant de Jones et, après son décès, A.C. Gimson, puis S. Ramsaran, ont poursuivi le travail de mise à jour qu'exige tout dictionnaire voulant refléter l'usage contemporain d'une langue. En 1990, un autre ouvrage de référence de première importance a été publié : le *Longman Pronunciation Dictionary* (ou LPD) de John Wells. Une grande originalité de cet ouvrage était de fournir, à côté de la prononciation RP, la prononciation de ce qu'on appelle le *General American* (abrégé en GA). Nous revenons en plus grand détail sur le GA au §5. L'ouvrage de Wells s'est immédiatement imposé comme un ouvrage de référence incontournable et la dernière édition en 2000 est, sans aucun doute, le dictionnaire de référence sur la prononciation de l'anglais le plus complet à ce jour. Cet ouvrage sera désigné ci-après par l'abréviation LPD-2000. Même s'il y a quelques différences entre LPD-1990 et LPD-2000, l'étudiant qui possède un exemplaire de la version 1990 peut très bien continuer à l'utiliser. Dans ce cas, il sera utile de consulter l'introduction du LPD-2000 pour voir quelles modifications ont été introduites.

Le lancement du LPD en 1990 par Wells a été suivi en 1997 par la publication d'une révision majeure de l'*English Pronouncing Dictionary* de Jones effectuée par Peter Roach et James Hartman. Ce travail, abrégé ci-après en EPD-1997, reprend la plupart des innovations du LPD de Wells et fournit lui aussi la prononciation américaine. Roach et Hartmann proposent d'adopter comme étiquette l'expression *BBC English* au lieu de RP. Nous ne suivrons pas cette suggestion ici, même si elle est utile pour le lecteur en lui permettant d'identifier rapidement le modèle en question. En revanche, nous citerons abondamment la définition de l'accent de référence que fournissent Roach et Hartmann, car elle donne une excellente perspective historique sur l'accent en question :

A pronouncing dictionary must base its recommendations on one or more *models*. A pronunciation model is a carefully chosen and defined accent of a language. In the first edition of this dictionary (1917), Daniel Jones described the type of pronunciation recorded as "that most usually heard in everyday speech in the families of Southern English persons whose menfolk have been educated at the great public boarding-schools". Accordingly, he felt able to refer to his model as "Public School Pronunciation" (PSP). In later editions, e.g. that of 1937, he added the remark that boys in boarding-schools tend to lose their markedly local peculiarities, whereas this is not the case for those in day-schools. He had by 1926, however, abandoned the term PSP in favour of "Received Pronunciation" (RP). The type of speech he had in mind had for centuries been regarded as a kind of standard, having its base in the educated pronunciation of London and the Home Counties (the counties surrounding London). Its use was not restricted to this region, however, being characteristic by the nineteenth century of upper-class speech throughout the country. The Editor of the 14th Edition of this dictionary, A.C. Gimson, commented in 1977 "Such a definition of RP is hardly tenable today", and went on "If I have retained the traditional, though imprecise, term 'received pronunciation', it is because the label has such wide currency in books on present-day English and because it is a convenient name for an accent which remains generally acceptable and intelligible within Britain.

For this edition a more broadly-based and accessible model accent for British English is represented... The time has come to abandon the archaic name *Received Pronunciation*. The model used for British English is what is referred to as *BBC English*; this is the pronunciation of professional speakers employed on BBC1 and BBC2 television, the World Service and BBC radio 3 and 4, as well as many commercial broadcasting organizations such as ITN. Of course, one finds differences between such speakers, but there is still a reasonable consensus on pronunciation in this group of professionals, and their speech does not carry for most people the connotations of high social class and privilege that PSP and RP have had in the past. An additional advantage in concentrating on the accent of broadcasters is that it is easy to gain access to examples, and the sound quality is usually of a very high standard. (p. v)

Dans la mesure où le terme RP est encore employé dans de nombreux ouvrages de référence, nous continuerons à l'employer ici, en admettant qu'un terme comme *BBC English* serait peut-être plus transparent. On trouve aussi chez d'autres auteurs, comme Ladefoged (1993) et Deschamps et al. (2000), l'étiquette *British English* pour désigner cet accent de référence.

### 3. Transcription des mots

---

Nous commencerons par nous poser la question de la transcription des mots isolés en RP avant de passer à la transcription des énoncés. Les deux ouvrages auxquels nous nous référerons le plus seront évidemment le LPD-2000 et le EPD-1997. Lorsque nous parlerons des dictionnaires actuels de référence, ce sont ces deux ouvrages que nous aurons à l'esprit.

#### 3. 1. Transcription phonémique et allophonique

Le type de transcription qu'on demande en premier lieu aux étudiants de maîtriser est en général de type *phonémique*. Autrement dit, la transcription du mot isolé est construite à partir des phonèmes ou unités distinctives de la langue en question. Ainsi, pour nous en tenir à l'anglais RP, la transcription phonémique de *black* sera /blæk/ et celle de *caught* sera /kɔ:t/. En droit, une transcription phonémique se place entre barres obliques /.../, mais, dans un usage un peu lâche de la terminologie et des conventions, on appelle souvent de telles transcriptions des transcriptions phonétiques et on les place entre crochets carrés : [blæk] ou [kɔ:t]. Pourvu qu'on sache à quel niveau d'abstraction on opère et pour des raisons pédagogiques, il peut être justifié d'adopter cette façon de parler. En effet, il est de tradition en phonétique de prendre le terme 'transcription phonétique' comme un terme générique couvrant tous les types de transcription. Dans ce sens non restrictif, une transcription phonétique est tout simplement une transcription se servant de symboles phonétiques. Nous n'adopterons cependant pas cette terminologie ici dans la mesure où l'on demande aux étudiants de faire une distinction claire et nette entre des représentations dites *phonémiques* entre barres obliques et des représentations dites *phonétiques* entre crochets carrés que nous définirons ci-dessous.

Pour faire la distinction entre ces deux types de transcription, il est nécessaire de bien comprendre que les phonèmes sont des unités abstraites qui ont des

réalisations différentes (les allophones) en fonction de leurs contextes d'occurrence. Prenons, par exemple, le mot *pot* dont la transcription phonémique est /pɒt/. La consonne initiale de ce mot est aspirée au niveau phonétique. On pourrait donc noter ce mot par [p<sup>h</sup>ɒt] dans une transcription phonétique ou allophonique. Une transcription phonétique (au sens restrictif du terme) va donc noter toutes les variantes des phonèmes qui sont déterminées par le contexte. Elle nous forcera à transcrire les deux mots anglais *pot* et *spot* de façon différente puisque, dans *pot*, la consonne initiale est aspirée comme l'est toute plosive non voisée (ou sourde) en position initiale de syllabe accentuée. En revanche, dans *spot*, le /s/ initial bloque l'aspiration. Au niveau strictement phonétique (ou allophonique), ces deux mots doivent se transcrire [p<sup>h</sup>ɒt] et [spɒt]. Cependant, la différence entre un [p<sup>h</sup>] aspiré et un [p] non aspiré en anglais ne distingue jamais deux mots par ailleurs identiques : [p<sup>h</sup>] et [p] sont deux allophones du phonème /p/. On n'a donc pas besoin de la noter au niveau phonémique où on transcrit ces deux mots /pɒt/ et /spɒt/. Un autre exemple est la prononciation américaine du mot *ant*. Ce mot peut se transcrire phonétiquement par [æ̃nt] en GA (et parfois même [æ̃t] pour certains locuteurs américains). Mais la nasalisation d'une voyelle dans cet accent est toujours due à une consonne nasale qui suit la voyelle dans la même syllabe. La nasalisation n'est donc pas distinctive ou phonémique dans ce cas et la transcription phonémique du mot *ant* est /ænt/ en GA aussi bien qu'en RP. En français standard, en revanche, la distinction lexicale entre les mots *pente* [pɑ̃t] et *pâte* [pat] repose totalement sur l'opposition entre [ɑ̃] nasalisé et [ɑ] non-nasalisé. La transcription phonémique de ces deux mots est donc *pente* /pɑ̃t/ vs. *pâte* /pat/.

Une **transcription phonémique** est, en fait, une orthographe idéale du point de vue du principe : un son distinctif = un symbole. C'est pour cette raison que le grand classique du linguiste américain Kenneth Pike *Phonemics* (1947) avait pour sous-titre : *A Technique for Reducing Languages to Writing*. Une transcription phonémique suppose simplement qu'on ait établi quels sont les sons distinctifs de la langue. Une **transcription phonétique**, ou plus précisément **allophonique**, exige une compréhension des différences systématiques mais non distinctives qui existent dans les réalisations contextuelles des phonèmes. Pour ne pas induire les étudiants en erreur, nous utiliserons autant que possible les termes 'transcription phonémique' et 'transcription allophonique'.

Pour aider l'étudiant à bien comprendre la nature de ces deux types de représentation, nous donnerons un exemple concret de mot transcrit phonémiquement et allophoniquement accompagné de brefs commentaires. Soit le mot *teak* : /ti:k/ vs. [t<sup>h</sup>i:k]. La transcription de gauche est phonémique. Celle de droite est allophonique et elle exprime les faits suivants :

(a) Le /t/ initial dans une syllabe accentuée est aspiré.

(b) Le /i:/ long/tendu est abrégé devant une consonne non voisée. Attention, il ne devient pas un [ɪ] comme le croient certains étudiants qui ne décodent pas attentivement le symbole [i] sans marque de longueur. Certains spécialistes utilisent parfois un [i] suivi d'un seul point pour marquer cet abrégement.

(c) La plosive finale est précédée d'un léger coup de glotte. Ce dernier pourrait être simultané à la plosive et, dans ce cas, écrit au dessus de la consonne [k]. Ce n'est pas la seule réalisation possible mais elle est assez fréquente pour qu'on puisse vouloir la signaler dans une transcription allophonique

Certains ouvrages de référence utilisés en France s'écartent de ces principes. Par exemple, on propose parfois des systèmes de transcription dits phonémiques où le 'l' clair (par exemple le 'l' de *let*) est distingué du 'l' sombre (par exemple, le 'l' de *tell*). Dans ce cas, le mot *let* est transcrit 'let' et le mot *tell* est transcrit 'teɫ'. Cette transcription peut se justifier par le désir d'attirer l'attention des étudiants sur l'existence de deux types de 'l' en anglais mais elle n'est pas phonémique. En effet, si on substitue un 'l' sombre (plus précisément un 'l' vélarisé) [ɫ] à un 'l' clair [l] dans un mot, on ne change pas l'identité de ce mot en anglais. D'ailleurs, toutes les variétés de l'anglais ne ressemblent pas à la RP sur ce plan : ainsi, dans certains accents de l'anglais aux Etats-Unis ou en Ecosse, le /l/ est sombre dans toutes les positions ; en revanche, en Irlande du sud, de nombreux locuteurs utilisent un /l/ clair dans tous les contextes. Cette situation est très différente des langues où la vélarisation permet de différencier des mots (voir, par exemple, Laver 1994 : 326).

Dans les transcriptions phonémiques adoptées ici, comme dans les dictionnaires de référence, nous utiliserons le symbole /l/. Les mots *less* et *sell* seront transcrits /les/ et /sel/ au niveau phonémique. Au niveau allophonique, on les transcrirait, par exemple, [les] et [seɫ]. Dans des mots comme *cattle*, nous n'indiquerons pas non plus que le 'l' est syllabique en plaçant un petit trait vertical sous le symbole du 'l'. Nous transcrivons ce mot /kætl/ et traiterons [kæɫl] comme une transcription allophonique ou étroite. Cette décision s'appuie sur l'idée que la syllabacité du /l/ dans de tels mots est prévisible puisque l'anglais ne tolère pas de syllabes simples du type .kætl. où le point indique une frontière syllabique. Le /l/ dans *cattle* est donc nécessairement syllabique au niveau allophonique sans quoi le mot ne serait pas prononçable en anglais. Cette décision d'exclure le diacritique indiquant la syllabacité est une convention utile car elle permet de séparer la transcription phonémique qui sera 'large' au sens où, autant que possible, seuls des symboles non modifiés de diacritiques y seront utilisés, d'une transcription 'étroite' où les symboles de base seront modifiés pour indiquer diverses valeurs contextuelles. Nous identifierons ici 'transcription large' et 'transcription phonémique'. De même, nous donnerons la même valeur aux expressions 'transcription allophonique' et 'transcription étroite', même si certains phonéticiens ont pu les distinguer dans des ouvrages plus techniques.<sup>1</sup> Malheureusement, tous ces termes doivent être connus des étudiants s'ils veulent consulter les ouvrages spécialisés.

### 3. 2. Inventaire phonémique et symboles de base

Pour transcrire une langue phonémiquement, il faut en premier lieu établir quels en sont les sons distinctifs. En ce qui concerne la RP, divers spécialistes s'accordent à reconnaître 44 phonèmes : 20 voyelles et 24 consonnes. Nous les

1 Le lecteur intéressé consultera Abercrombie (1964) pour des clarifications sur les divers types de transcription adoptés en phonétique.

illustrerons tour à tour en utilisant les symboles qu'adoptent les dictionnaires de référence.

### 3. 2. 1. Les phonèmes de la RP : les voyelles

On divise habituellement les voyelles en deux groupes : les monophthongues (voyelles relativement stables) et les diphtongues (voyelles dont la qualité change en cours d'émission). Lorsque l'étudiant s'entraîne à transcrire, il doit respecter fidèlement le caractère imprimé et oublier son propre style d'écriture cursive. Prenons quelques exemples. Le symbole /ɪ/ n'a pas la taille d'un I majuscule : *rip* se transcrit /rɪp/ et pas /rIp/. Le symbole /u:/ est un 'u' qui est suivi d'une marque de longueur et non /u/. Le symbole /z/ en phonétique n'a pas un petit tilde qui le traverse et ne s'écrit pas non plus /ʒ/ qui est le symbole pour le troisième son de *measure* /meʒə/. Il est cependant toléré que la marque de longueur qu'on trouve dans /i:/, par exemple, s'écrit avec deux points /i:/, même si le symbole officiel est le suivant 'ː'.<sup>1</sup>

#### 3. 2. 1. 1. Monophthongues

1. /i:/ voyelle de *cheese*  
exemples : *tree*, *complete*, *leaf*, *piece*, *receive*, *machine*
2. /ɪ/ voyelle de *lip*  
exemples : *rich*, *fifth*, *symbol*, *rhythm*, *needed*, *houses*
3. /e/ voyelle de *bed*  
exemples : *red*, *set*, *went*, *better*, *breath*, *threat*
4. /æ/ voyelle de *bad*  
exemples : *sat*, *mass*, *hand*, *canal*, *matter*, *artisan*.
5. /ɑ:/ voyelle de *car*  
exemples : *cart*, *large*, *artisan*, *cigar*, *after*, *father*
6. /ɒ/ voyelle de *dock*  
exemples : *dog*, *frost*, *sorrow*, *holiday*, *watch*, *quantify*
7. /ɔ:/ voyelle de *port*  
exemples : *horse*, *war*, *four*, *awkward*, *fault*, *daughter*, *bought*
8. /ʊ/ voyelle de *look*  
exemples : *book*, *cook*, *wood*, *put*, *bull*, *sugar*
9. /u:/ voyelle de *moon*  
exemples : *rude*, *boot*, *move*, *group*, *chew*, *blue*

<sup>1</sup> En dehors du nouveau manuel de l'API (1999), le lecteur trouvera un résumé utile de la nature des symboles phonétiques dans Abercrombie (1967 : ch. 7) et une présentation détaillée dans Pullum et Ladusaw (1996).

10. /ʌ/ voyelle de *luck*  
exemples : **cup, sun, lunch, son, one, enough**
11. /ɜ:/ voyelle de *bird*  
exemples : **her, serve, fur, church, bird, word, earth**
12. /ə/ voyelle de *again* ou de *pilot*  
exemples : **ago, annoy, brother, doctor, cinema**

### 3. 2. 1. 2. Diphtongues

1. /eɪ/ diphtongue de *say*  
exemples : **late, waste, baker, aim, day, eight, they**
2. /aɪ/ diphtongue de *time*  
exemples : **write, bite, blind, die, dye, cry, high**
3. /ɔɪ/ diphtongue de *boy*  
exemples : **coin, spoil, voice, toy, oyster, enjoyment**
4. /əʊ/ diphtongue de *road*  
exemples : **go, old, clone, toe, foe, know, soap, shoulder**
5. /aʊ/ diphtongue de *now*  
exemples : **out, house, county, brown, cow, plough**
6. /ɪə/ diphtongue de *fear*  
exemples : **here, material, dear, deer, idea**
7. /eə/ diphtongue de *fair*  
exemples : **care, aware, rarity, air, stair, pear**
8. /ʊə/ diphtongue de *moor*  
exemples : **poor, boor, tour, gourd, pure, sure, curious**

NB TRIPHTONGUES. Certaines descriptions incluent aussi une catégorie de triphthongues, à savoir : /aɪə/ (fire), /eɪə/ (player), /ɔɪə/ (royal), /aʊə/ (tower), /əʊə/ (goer). On peut néanmoins analyser ces dernières comme des séquences du type diphtongue + /ə/. Cette décision théorique n'affecte pas la transcription de ces séquences.

### 3. 2. 2. Les phénomènes de la RP : les consonnes

Par commodité, nous emploierons ici le terme consonne dans un sens large qui inclut les semi-voyelles (ou glissantes) : /j/ et /w/. Le plus souvent, les consonnes sont non syllabiques, c'est-à-dire qu'elles précèdent ou suivent la voyelle qui forme le noyau (ou sommet) de la syllabe. Certaines consonnes, nous l'avons vu, peuvent occuper une position syllabique, autrement dit, être le noyau de la syllabe : par exemple /n/ dans *button* /bʌtn/. Lorsqu'une consonne est syllabique, on peut l'indiquer au moyen d'un signe diacritique : un petit tiret vertical sous le symbole en

question. Ce trait de position, nous l'avons explicitement signalé, est réservé ici aux transcriptions allophoniques et ne sera pas utilisé dans nos transcriptions phonémiques.

1. /p/ exemples : **pin**, **spot**, **cup**, **super**, **supper**, **apple**
2. /b/ exemples : **bin**, **cub**, **tube**, **rubber**, **rabble**
3. /t/ exemples : **tin**, **stop**, **cut**, **cute**, **cotton**, **bottle**
4. /d/ exemples : **din**, **cud**, **rude**, **bedding**, **middle**
5. /k/ exemples : **kin**, **car**, **skip**, **duke**, **ruck**, **bicker**, **account**
6. /g/ exemples : **go**, **glass**, **ghost**, **dog**, **bug**, **eager**, **nugget**
7. /m/ exemples : **meat**, **smoke**, **seem**, **game**, **among**, **summer**
8. /n/ exemples : **neat**, **knew**, **gnaw**, **snow**, **bun**, **many**, **annoy**
9. /ŋ/ exemples : **long**, **working**, **sink**, **finger**, **monkey**, **longer**, **singer**,
10. /f/ exemples : **fan**, **physics**, **fry**, **sphere**, **leaf**, **cuff**, **defend**, **offer**
11. /v/ exemples : **van**, **vice**, **give**, **of**, **ever**, **nephew**, **envy**
12. /θ/ exemples : **thief**, **thick**, **throw**, **cloth**, **earth**, **ether**, **anthem**
13. /ð/ exemples : **they**, **the**, **though**, **with**, **clothe**, **either**, **mother**
14. /s/ exemples : **sip**, **cease**, **pass**, **famous**, **ice**, **essay**, **piece**, **cups**
15. /z/ exemples : **zip**, **zoo**, **gaze**, **is**, **as**, **lazy**, **easy**, **cubs**, **churches**
16. /ʃ/ exemples : **sheep**, **sure**, **dish**, **niche**, **bishop**, **fission**, **machine**
17. /ʒ/ exemples : **genre**, **prestige**, **leisure**, **casual**, **vision**
18. /h/ exemples : **hot**, **who**, **hotel**, **ahead**, **perhaps**, **adhere**, **manhood**
19. /tʃ/ exemples : **chin**, **charge**, **much**, **bitch**, **bachelor**, **butcher**, **nature**
20. /dʒ/ exemples : **gin**, **just**, **huge**, **badge**, **agenda**, **major**, **adjacent**
21. /l/ exemples : **lot**, **lack**, **blight**, **feel**, **call**, **bottle**, **sailor**, **yellow**
22. /r/ exemples : **rot**, **rack**, **bright**, **very**, **narrow**
23. /j/ exemples : **jacht**, **yes**, **yield**, **euphemism**
24. /w/ exemples : **west**, **which**, **twice**, **quick**

À partir de ces 44 symboles, on peut transcrire tous les mots de l'anglais. En transcrivant les mots, on utilisera la convention suivante : il faut imaginer le mot tel qu'il serait prononcé hors contexte comme dans une liste. C'est ce qu'on appelle la **forme de citation** du mot. Donnons quelques exemples où nous négligeons provisoirement l'accentuation : *which* /wɪtʃ/, *writer* /raɪtə/, *agenda* /ədʒendə/, *melodramatic* /melədrəmətɪk/. La forme de citation n'est pas la seule prononciation possible du mot. En effet, si on considère les mots dits grammaticaux (prépositions, articles, etc.), ils ont souvent une forme réduite en contexte. La forme de citation de la préposition *for* est la forme accentuée /fɔː/, mais, hors accentuation, cette préposition est le plus souvent prononcée /fə/. De même, en RP, les mots se terminant par 'r' dans la graphie, ont un /r/ de liaison lorsque le mot suivant commence par une voyelle. Ce genre d'information est donné par les dictionnaires de référence qui incluent de nombreux signes pour des sons facultatifs ou déterminés par le contexte. Nous recommanderons plus loin de ne pas alourdir non plus la transcription des énoncés de signes optionnels (voir §3.4).

Aux 44 symboles représentant les phonèmes de la RP s'ajoutent les diacritiques marquant l'accentuation. Dans les transcriptions, on indiquera une syllabe accentuée (accent primaire) en la faisant précéder d'un petit tiret vertical<sup>1</sup> en exposant : par ex. /'betə/ *better*. Un accent secondaire est signalé par un petit tiret vertical en indice : voir, par exemple, la première syllabe du mot *explanation* /,eksplə'neɪʃn/. Soit, en reprenant les mots transcrits plus haut, *writer* /'raɪtə/, *agenda* /ə'dʒendə/, *melodramatic* /,melədrə'mætɪk/. Pour les mots d'une seule syllabe hors contexte, comme *which*, aucun accent n'est indiqué dans les dictionnaires. Cela ne signifie évidemment pas qu'en contexte de tels mots ne reçoivent aucun accent. Dans un énoncé comme *John did it*, dit en réponse à *Who opened my letter?*, le mot le plus accentué est *John* qui ne comporte pourtant qu'une seule syllabe. Toute transcription de mot monosyllabique en contexte exige donc un examen du rôle que joue le mot dans l'énoncé étudié.

Si l'accent était toujours prévisible, il ne ferait pas partie de la transcription phonémique (au moins en droit). Ainsi, on n'indique pas l'accentuation des mots dans les dictionnaires de prononciation du français puisque l'accent est non distinctif et prévisible (normalement, la dernière syllabe du mot dit de façon isolée). En anglais, de nombreux travaux démontrent que l'accent est souvent prévisible par règles. Dans tous les cas où l'accent est prévisible, on pourrait en droit ne pas l'inclure dans la transcription phonémique. Dans la mesure où l'accent peut avoir une fonction distinctive (cf. 'desert (n) vs. de'sert (v)), il est de tradition d'indiquer l'accentuation des mots dans les dictionnaires et dans les transcriptions phonémiques de mots. Cette convention est évidemment fort utile pour l'apprenant. On voit donc ici un conflit entre un principe théorique et une nécessité pratique résolu en faveur du rôle pédagogique de la transcription.

### 3. 3. *Transcription et Association Phonétique Internationale (API)*

Tous les symboles utilisés dans les dictionnaires de référence sont empruntés à l'Association Phonétique Internationale (API, angl. IPA 'International Phonetic Association'). Cependant, ce ne sont pas les symboles que recommande l'API pour l'anglais, comme le suggèrent certaines formulations malheureuses dans divers ouvrages pédagogiques. L'Association Phonétique Internationale a été lancée au XIX<sup>e</sup> siècle par un phonéticien français, Paul Passy. Créée en 1886 comme une « Association des professeurs d'anglais », elle devint très rapidement un organisme international réunissant quelques grandes figures de la phonétique et se transforma en 1897 en Association Phonétique Internationale. Les buts de l'Association étaient de trois ordres : scientifiques (le développement de la recherche dans le domaine des sons du langage), pédagogiques (l'extension de l'enseignement oral) et pratiques (la vulgarisation de l'écriture phonétique). La revue de l'Association, *Le Maître Phonétique*, fut d'ailleurs publiée uniquement en écriture phonétique jusqu'en 1967, année où elle devint le *Journal of the International Phonetic Association*. Les symboles et les conventions de l'API ont été

1 Certains ouvrages combinent accentuation et intonation : par exemple, /'betə/, avec un accent grave en exposant devant le /b/ initial, indiquera que la première syllabe est accentuée et est prononcée avec une intonation descendante de la première à la deuxième syllabe. Un accent aigu indiquera alors une intonation ascendante, un accent circonflexe une intonation ascendante-descendante, et ainsi de suite. Si on n'inclut pas l'intonation, le diacritique correct recommandé par l'API pour marquer l'accentuation est un petit tiret **vertical**.



publiés à intervalles réguliers et, depuis 1999, la communauté internationale dispose d'un ouvrage précis : le *Handbook of the International Phonetic Association. A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Les symboles et les diacritiques que fournit l'API permettent en principe de décrire toutes les langues du monde à la fois au niveau phonémique et au niveau allophonique.

Il faut souligner que ces symboles et conventions ne dictent pas une solution unique pour chaque langue. Si tel était le cas, la phonologie d'une langue serait fixée une fois pour toutes et les recherches pourraient s'arrêter. Or, la prononciation de l'anglais se modifie avec le temps et les cadres de description sont en évolution. Sur le plan empirique, il reste beaucoup de choses à apprendre sur l'anglais contemporain, même en se limitant à la RP et au GA. D'autre part, nous allons le constater, le choix des symboles dépend de critères qui peuvent varier selon les concepteurs et les utilisateurs.

Pour prendre un exemple souvent étudié, l'opposition entre les voyelles dites longues et brèves de l'anglais peut se transcrire de plusieurs manières. Dans les dictionnaires de référence, l'opposition entre *bead* et *bid* est représentée d'une manière qui note à la fois la qualité et la longueur (cf. /bi:d/ vs. /bɪd/). Mais, certains spécialistes traitent la qualité comme critère distinctif séparant ces deux voyelles et n'indiquent pas la longueur. Ils transcrivent donc *beat* par /bit/ et *bit* par /bɪt/. D'autres spécialistes, comme Daniel Jones en particulier, traitent la longueur comme le trait pertinent qui suffit à différencier /bi:t/ *beat* et /bɪt/ *bit*. Toutes ces transcriptions sont conformes aux normes de l'API et ont leurs défenseurs respectifs. La transcription adoptée ici (/i:/ vs. /ɪ/) est en fait redondante mais a l'avantage pédagogique de signaler à l'apprenant que la qualité et la longueur sont l'une et l'autre importantes. Le son [ɪ] de l'anglais *rid* est plus bref que le son [i:] de *reed* mais ce n'est pas non plus le son français [i] sans la longueur. L'absence du point sur le *i* dans la transcription de mots comme *rid* ([ɪ]) n'est donc pas une façon perverse de compliquer l'écriture. Elle signale explicitement qu'on a affaire à un son qualitativement différent de [i], plus ouvert que ce dernier, et, en réalité, assez proche du français <é> [e]. Mais Daniel Jones, qui, plus que quiconque, avait mis à l'épreuve divers types de transcription, expliquait dans son *Outline of English Phonetics* qu'à sa surprise il n'avait pas obtenu le succès pédagogique escompté en utilisant un symbole du type [ɪ] au lieu de [i] pour *rid*, *sit*, *kit*, etc. :

For instance, one would expect the use of a special symbol such as ... ɪ ... to help French pupils to remember that the sound it represents is a difficult one for them and that it differs considerably in quality both from French *i* and from the English long *i*:. My experience was, however, that they persisted in pronouncing it as French *i*, and they had to be drilled in the use of the opener sound as much as when the broad transcription (*i*: *i*) was used. So after two years' trial of narrow transcription with foreign learners I abandoned it and reverted to broader forms. (Jones, 1964 : 344-345)

L'expérience de Jones est instructive. Cependant, le problème pédagogique que signale Jones ne vient sans doute pas du choix du symbole 'ɪ' en tant que tel. Tout d'abord, la graphie du français encourage les francophones apprenant l'anglais à adopter des réalisations du type [i] (fr. *fil*, *pic*, *site*) pour les voyelles de mots comme *fill*, *pick* ou *sit*. D'autre part, la connaissance d'un symbole n'entraîne pas le changement miraculeux d'habitudes articulatoires parfois en place depuis le début des études de l'anglais dans le secondaire. Rappelons que l'étude de la phonétique

restera stérile au plan pratique si on s'en tient à la mémorisation mécanique de symboles pour les phonèmes sans approfondir les notions de base; si on ne l'accompagne pas d'un travail de laboratoire régulier (en production et en perception); et si on n'utilise pas l'anglais de façon fréquente en faisant de longs séjours dans des pays anglophones où les schémas articulatoires pourront s'automatiser. Ce qu'il faut néanmoins garder en mémoire, c'est que les trois systèmes de transcription mentionnés plus haut respectent parfaitement les principes de l'API.

Un autre exemple d'écart entre les spécialistes qui étonne les étudiants est l'emploi du symbole /e/ par certains spécialistes et /ɛ/ par d'autres pour désigner la voyelle de *bet*. À nouveau, ces deux solutions sont compatibles avec le système de l'API pour les raisons suivantes : (a) La RP ne présente pas d'opposition du type *thé-taie* comme en français standard /te/-/tɛ/. (b) La réalisation du phonème vocalique de *bet* est un son dont la qualité phonétique varie entre le [e] de *thé* et le [ɛ] de *taie*. Pour certains locuteurs on observe même une voyelle à égale distance de ces deux sons. Le spécialiste pourra donc transcrire *bet* /bet/ ou /bɛt/ selon les buts qu'il fixe à sa transcription.

De même, il faut signaler que le symbole utilisé ici pour transcrire le son 'r' de l'anglais est /r/ alors que dans l'API, ce symbole dénote un 'r' alvéolaire vibrant (r dit «roulé» dans l'usage quotidien). Le symbole phonétique correct pour la réalisation la plus répandue en RP est en fait [ɹ], symbole qui est d'ailleurs utilisé par certains spécialistes de phonétique anglaise. Au niveau phonémique, l'API autorise cependant une certaine latitude dans l'emploi des symboles et, à nouveau, la transcription /red/ pour le mot *red* ne viole pas les recommandations de cet organisme. En revanche, au niveau allophonique, une transcription comme [rɛd], dans le cadre strict de l'API, ne peut désigner qu'une prononciation avec un 'r' alvéolaire vibrant. Pour la plupart des locuteurs de la RP, si on tient à respecter l'API, la transcription allophonique correcte du mot *red* est donc [ɹɛd].

Il faut noter enfin que l'API n'est pas le seul système de symboles en existence. Il existe des traditions de transcription qui sont tout à fait cohérentes et scientifiques. Nous nous contenterons de renvoyer ici le lecteur à l'excellent ouvrage de référence de Pullum et Ladusaw (1996).

### **3. 4. Transcriptions usuelles et conventions du LPD-2000 et du EPD-1997**

Dans l'ensemble, les transcriptions de la RP qu'offrent les dictionnaires de référence, LPD-2000 et EPD-1997, restent proches des dernières éditions de l'*English Pronouncing Dictionary* de Jones révisées par Gimson. Il faut cependant noter qu'ils sont devenus des ouvrages très complexes et seule une lecture attentive permet de les utiliser efficacement. LPD-2000 inclut par exemple de nombreuses définitions phonétiques (cf. par exemple 'assimilation', 'glottal stop', 'syllabic consonants'), des correspondances entre graphie et phonologie et des informations d'ordre général. Mais la principale complexité réside dans la structure des entrées et les nombreux détails qu'elles présentent. Nous examinerons quelques-unes des caractéristiques de ces dictionnaires sans viser à l'exhaustivité. Nous chercherons surtout à démontrer que la transcription pratique exigée des étudiants dans les cursus universitaires ne peut pas et ne doit pas inclure tout ce que l'on trouve dans les transcriptions de ces dictionnaires de

référence. Il est recommandé au lecteur d'examiner quelques pages du LPD-2000 et de l'EPD-1997 avant de passer à la lecture de cette partie.

(i) *RP vs. GA*. La principale différence entre les nouveaux dictionnaires de référence et les versions anciennes du Jones est la présence, à côté de la prononciation RP, de la prononciation en General American. Ainsi, dans LPD-2000, les entrées suivantes font précéder la prononciation GA de doubles barres verticales :

**bard** ba:d || ba:rd

**lot** lɒt || lɑ:t

Dans EPD-1997, le signe 'US' remplace les deux barres verticales. Il faut cependant signaler que LPD-2000 fournit aussi des transcriptions correspondant à des variantes régionales. Soit l'entrée suivante :

**mast** mɑ:st §mæst || mæst

Le mot *mast* est prononcé /mɑ:st/ en RP bien qu'il existe une prononciation /mæst/ localisée dans le nord de l'Angleterre et indiquée ici après le signe '§'. En GA, la prononciation est également /mæst/. Pour comprendre la différence entre la RP et le GA, il faut donc bien connaître les symboles utilisés pour ce dernier. Nous les présentons rapidement au paragraphe 5.

(ii) *Divisions syllabiques* : LPD-2000 et EPD-1997 offrent des transcriptions incluant les frontières de syllabe. Dans LPD-2000, un petit espace sépare les syllabes d'un mot : par exemple *member* = /'mem bə/. L'EPD-97 note aussi les frontières de syllabe mais à l'aide du symbole de l'API qui est un point. L'EPD-97 transcrit donc ce même mot /'mem.bə/. (Nous reviendrons plus loin sur le 'r' en exposant qu'utilise EPD-1997.) En général, les transcriptions utilisées dans les cursus universitaires en France n'exigent pas de division en syllabes. Le mot *member* se transcrira donc /'membə/.

(iii) *Sons facultatifs*. LPD-2000 et EPD-1997 offrent dans un certain nombre de cas des sons facultatifs. Par exemple, un schwa facultatif en exposant est donné dans des mots comme *mission* /'mɪʃ<sup>ə</sup>n/ ou *button* /'bʌt<sup>ə</sup>n/. De même, *Memphis* est transcrit /'mem<sup>f</sup>ɪs/ dans LPD-90 et /'mem<sup>f</sup>ɪs/ dans EPD-97. Ces informations sont évidemment utiles. Mais d'un point de vue pédagogique, si on multiplie les conventions de ce type, le résultat est une transcription fourmillant de parenthèses, d'italiques ou de symboles en exposant ou en indice. En général, les spécialistes français demandent aux étudiants d'appliquer la règle qui est suivie dans d'autres travaux, comme la traduction par exemple : il faut choisir la solution qui semble la plus probable. L'étudiant devra donc transcrire le mot *mission* /'mɪʃn/ ou /'mɪʃən/. De même pour *Memphis* on transcrira /'memfɪs/ ou /'mem<sup>f</sup>ɪs/. Le 'r' de liaison que donne EPD-1997 ne relève pas de la même problématique comme nous le démontrons en (iv) ci-après.

(iv) *Le 'r' de liaison*. L'EPD-97 inclut pour les mots qui se terminent graphiquement par <r> un petit 'r' placé en exposant après la voyelle : par exemple le

mot *more* est transcrit /mɔː/. Des conventions du même acabit se retrouvent dans divers ouvrages (par exemple /mɔː\*/). Le 'r' en exposant indique en fait **une potentialité**. En RP, si le mot *more* est prononcé de façon isolée (la forme de citation) ou devant une pause, il se termine phonétiquement par une voyelle : (*Would you like some more?* [sæmmɔː]). De même, si ce mot est suivi d'un autre mot commençant par une consonne, on n'entend que la voyelle : soit, par exemple, (*Would you like more tea?* [mɔːtiː]). Cependant, si le mot *more* est suivi par un mot commençant par une voyelle, alors on entend un 'r' dit 'de liaison' ('linking r') : (*Would you like more ice?* [mɔːraɪs]). Donnons quelques exemples supplémentaires (où nous négligeons l'accentuation) :<sup>1</sup>

The car [kɑː r əraɪvd ] arrived late

The car [kɑː niːdz] needs cleaning

Let's buy a new car [kɑː]!

Here is Barbara! [hɪə r ɪz bɑːbrə] (vs. Here's Barbara! [hɪəz bɑːbrə] dit plus rapidement.)

Here we go! [hɪə wi ɡəʊ]

Barbara's here! [bɑːbrəz hɪə]

Pour bien montrer le rôle de liaison que joue le 'r' dans de tels exemples, l'auteur de ces lignes suggère de le séparer du mot-source et mot-cible commençant par une voyelle à droite :

The door is broken [ðə dɔː r ɪz brəʊkən]

Things are going better and better [betə r ən betə]

Mais d'autres conventions existent : on peut aussi bien écrire [ðə kɑːr əraɪvd leɪt], ou [ðə kɑːˈr əraɪvd leɪt]. L'important est d'être cohérent.

On se rappellera aussi que, lorsqu'une base se termine par un 'r' potentiel et qu'on ajoute un suffixe commençant par une voyelle, le [r] s'entend. Soit le mot *care* dont la prononciation est [keə] en tant que forme isolée. On ne sera pas surpris des prononciations suivantes selon que le suffixe commence par une consonne ou une voyelle : *careful* [keəfl], *careless* [keələs] vs. *caring* /keərɪŋ/ ou *carer* /keərə/. Le phénomène décrit ici est tout à fait parallèle au comportement de certains mots français comme *petit* qui est prononcé [pəti] de façon isolé ou devant consonne (*petit crétin*) mais qui a une forme longue [pətit] devant la voyelle du mot suivant (*petit écrou*) ou celle d'un suffixe (*petitesse*). L'équivalent en français de la transcription /mɔː/ (*more*) pour *petit* consisterait à écrire /pəti/ où le 't' en exposant serait un /t/ potentiel, latent, pouvant être réalisé ou non selon le contexte.

En fait, dans le travail de transcription, on est confronté aux trois situations suivantes :

- (1) *Transcription d'un mot graphique isolé hors contexte* : par exemple, je montre le mot écrit <car> à l'interlocuteur et je lui demande *Comment*

1 Nous expliquons plus loin (voir au §4.2) pourquoi nous laissons des espaces entre les mots dans la transcription des énoncés.

*se prononce ce mot ?*. Nous avons posé que, lorsque nous transcrivons un mot isolé, nous restons le plus près possible de sa forme de citation effective. Or, si on prononce le mot *car* isolément, on n'entend pas de 'r' en RP. La transcription ne peut donc être que /kɑː/. C'est la règle que doit appliquer l'étudiant si un mot doit être transcrit phonémiquement hors contexte.

(2) *Transcription d'un mot en contexte à partir d'un texte*. Si ce mot se termine par un 'r' potentiel de liaison (qui correspond en pratique à un <r> graphique), il faudra examiner le contexte où se trouve le mot et décider si le [r] serait présent ou non. On appliquera la convention suivante : si le mot en 'r' précède un mot commençant par une voyelle, un [r] sera présent; si le mot en 'r' précède une pause ou un mot à initiale consonnantique, on a une réalisation zéro (voir les exemples ci-dessus)

(3) *Transcription à partir d'un enregistrement*. Dans ce cas, on transcrit un [r] si on en entend un, sinon pas. Cette remarque est importante dans la mesure où les règles normatives (mais pédagogiquement utiles) énoncées ci-dessus subissent des entorses dans la réalité linguistique. En effet, il existe en anglais des [r] dits intrusifs. On sait par exemple que la séquence *vodka and ice* est souvent prononcée [vɒdkə r ən aɪs] par les locuteurs de la RP. *A contrario*, des 'r' de liaison potentiels sont parfois absents ou remplacés par un coup de glotte. Une transcription à partir d'un enregistrement doit donc refléter les observables.<sup>1</sup>

Une quatrième question existe : quelle est la transcription **phonologique** du mot *car* ?, où par 'phonologique' on se réfère à un niveau de représentation à partir duquel on peut prédire les variantes d'un morphème ou d'un mot. À ce niveau-là, une représentation comme /kɑː/ est tout à fait licite. Il faut savoir que, dans certaines théories, ce niveau de représentation est beaucoup plus abstrait que celui des phonèmes et contient des éléments qui ne sont pas directement représentés dans la chaîne phonique. Nous revenons sur ce problème au §6.

(v) *Symboles de neutralisation*. Pour l'utilisateur, la différence la plus problématique entre les nouveaux dictionnaires de référence et les éditions antérieures du Jones est l'emploi par LPD-2000 et EPD-1997 de deux symboles supplémentaires 'i' et 'u' (où il faut bien noter que ce sont bien 'i' et 'u' sans la marque de longueur). Malheureusement, LPD-2000 n'explique pas le statut de ces symboles et si EPD-1997 est très clair à ce sujet, les explications échappent souvent aux lecteurs sans formation phonologique.

Le symbole 'i' est employé pour dénoter le son utilisé par exemple dans les terminaisons non-accentuées habituellement écrites avec un <y> ou <ey> - cf. *pity* /'pɪti/ et *journey* /'dʒɜːni/, là où d'autres dictionnaires ou travaux plus anciens emploient en général le symbole /ɪ/ (soit, /'pɪtɪ/ et /'dʒɜːnɪ/). En dehors de ce contexte, 'i' est également employé lorsqu'une autre voyelle suit un son de type /ɪ/

<sup>1</sup> Pour une discussion du 'r' post-vocalique plus technique, cf. Durand (1997).

ou /i:/ dans un mot (par exemple *oriental* /ɔ:ri'entl/) et pour les formes réduites de certains mots grammaticaux : ex. *he* = /hi:/ (forme forte) vs /hi/ ou /i/ (formes faibles). Le symbole 'u' est utilisé au lieu de /u:/ ou de /u/ en position inaccentuée lorsqu'une autre voyelle suit (ex. *influenza* /ɪnflu'enzə/) et pour les formes réduites de certains mots grammaticaux : par exemple, *who* = /hu:/ (forme forte) vs. /hu/ (forme faible).

Essayons de comprendre la motivation de ces choix en nous penchant tout particulièrement sur 'i'. Une première constatation est que le son que l'on entend à la fin de mots comme *pity* est très variable à la fois à l'intérieur de la RP et dans les diverses variétés de l'anglais. Les locuteurs de la RP contemporains de Daniel Jones (disons la première moitié du vingtième siècle pour simplifier) utilisaient régulièrement un son du type [ɪ]. Ils prononçaient donc *pity* ['pɪtɪ]. En Ecosse et dans divers accents du nord de l'Angleterre (par exemple, Manchester), de nombreux locuteurs utilisent actuellement un son du type [ɪ]. Il semble cependant aujourd'hui que les jeunes locuteurs de la RP, tout comme les jeunes londoniens en général, utilisent souvent un son qui ressemble phonétiquement à un [i] bref. Gimson (1989) notait : « In final, unaccented positions, as in *city*, *Mary*, *lady*, etc., /ɪ/ is increasingly replaced in the speech of the younger generations by a short variety of /i:/ ». Aux Etats-Unis, un [i] bref est caractéristique de la prononciation GA bien qu'un [ɪ] ait été signalé pour certaines variétés régionales. On peut donc se poser la question de savoir à quel phonème assigner le son en question. Pour les locuteurs qui utilisent un [i] bref, on pourrait, à première vue, proposer de le traiter comme un allophone bref du phonème /i:/ non accentué et donc transcrire /'pɪtɪ/. Mais, si cette analyse était correcte, on pourrait s'attendre à ce qu'un /i:/ final sous-jacent attire l'accent et ne tolère pas un accent primaire immédiatement à sa gauche sans au moins porter un accent secondaire. Aux Etats-Unis, on remarque d'ailleurs que la règle de 'flapping' s'applique à *pity* (qui est prononcé ['pɪtɪ], en GA ; voir par. 5.2 *infra*) mais pas à des mots comme *settee* [se'ti:]. Cette règle est en effet bloquée par la présence d'un accent primaire ou secondaire sur une syllabe qui commence par /t/ : comparer *Latin* GA [læ'tɪn] à *lateen* GA [lə'ti:n] (avec accent primaire sur la deuxième syllabe) ou *latex* GA [leɪ'teks] avec un accent secondaire sur la deuxième syllabe (négligé de nombreux dictionnaires dont LPD et EPD mais néanmoins justifié sur le plan structurel). Cela prouve bien que la voyelle finale de *pity* n'est pas, au niveau sous-jacent, une voyelle longue qui attirerait au minimum un accent secondaire. D'autre part, on constate qu'il n'est pas possible de distinguer des mots en s'appuyant dans ce contexte sur la différence entre [i:] et [ɪ]. Alors qu'on peut différencier *seat* et *sit* par l'opposition entre /i:/ vs. /ɪ/, il n'existe pas un mot ['pɪtɪ] qui pourrait s'opposer par son sens à un autre mot ['pɪti:]. On est confronté ici à ce qu'on appelle en linguistique un cas de **neutralisation**. Au niveau théorique, on peut donc dire que le son ici n'est ni /i:/ ni /ɪ/ mais ce qu'on appelle techniquement un **archiphonème** que certains phonologues transcriraient avec un 'I' ('i' majuscule) et qui est noté 'i' par LPD-2000 et EPD-1997.<sup>1</sup> La neutralisation entre

1 Une autre solution consisterait à poser que la voyelle finale sous-jacente de *pity* est un /ɪ/ lâche pour tous les accents, qui est facultativement transformé en voyelle tendue dans certains

/i:/ vs. /ɪ/ est sans aucun doute l'argument qui a le plus de poids pour ces dictionnaires. En effet, ni LPD-2000 ni EPD-1997 ne veulent indiquer que le son qui est utilisé à la fin de mots comme *city*, *Mary*, *lady* est forcément un [i] phonétique et ils n'excluent absolument pas qu'un locuteur utilise [ɪ] dans ce contexte. Voici d'ailleurs ce qu'en dit l'introduction à l'EPD-1997 :

There are many places in present-day British and American English where the distinction between /ɪ/ and /i:/ is neutralised. For example, the final vowel of 'city' and 'seedy' seems to belong neither to the phoneme /ɪ/ nor to /i:/. The symbol /i/ is used in this case (though it is not strictly speaking a phoneme symbol ; there is no obvious way to choose suitable brackets for this symbol, but phoneme brackets will be used for simplicity). A parallel argument can be made for the distinction between /u/ and /u:/ (with a corresponding 'neutralised' symbol /ʊ/), though this is needed much less frequently. (p. xiv)

De nombreux ouvrages ne s'alignent pas sur ces conventions et continuent à utiliser /ɪ/ et /u/ comme dans les éditions du Jones précédant la réédition de Roach et Hartman. Par souci de cohérence par rapport aux dictionnaires choisis, nous respecterons les conventions de ces derniers. Nous transcrivons donc *busy* /'bɪzi/, *body* /'bɒdi/, *variation* /,veəri'eɪʃn/, *innuendo* /,ɪnju'endəʊ/. Nous utiliserons aussi 'i' and 'u' pour les formes réduites des mots grammaticaux : *me* 'forme forte' /mi:/, 'forme faible' /mi/ ; *to* 'forme forte' /tu:/, 'formes faibles' /tu/ devant voyelle, /tə/ devant consonne. Il faut néanmoins reconnaître que ces nouvelles conventions posent des problèmes non négligeables. En effet, il ne suffit pas de dire qu'on trouve /i/ dans des syllabes finales non accentuées ou devant une autre voyelle. On retrouve ce symbole dans des composés comme *busybody* /'bɪzi,bɒdi/ ou *bellyache* /'belɪeɪk/ à la fois dans LPD-2000 et EPD-1997. En revanche, dans les mots complexes, LPD-2000 emploie 'i' dans des mots comme *antidote* /'æntɪdəʊt/ et *bellyful* /'belɪfʊl/ alors que EPD-1997 utilise /ɪ/ : /'æntɪdəʊt/ et /'belɪfʊl/. Cette variation est problématique pour l'utilisateur et démontre que l'introduction de symboles de neutralisation dans une transcription phonémique crée un niveau d'abstraction difficile à contrôler. Cette convention est néanmoins adaptée dans d'autres dictionnaires importants de l'anglais comme le *Longman Dictionary of Contemporary English* (Summers, 1987) et le *Cambridge International Dictionary of English* (Procter, 1995) ; et il serait peu judicieux de recommander LPD-2000 et EPD-1997 en enjoignant le lecteur de transformer les transcriptions sur ce plan-là. En effet, pour modifier les transcriptions d'une façon cohérente, il faut avoir compris les principes qui régissent la distribution de 'i' et de 'u' dans les mots de l'anglais. La leçon à en tirer est qu'un dictionnaire de prononciation est un ouvrage de référence théorisé et qu'on ne peut l'utiliser efficacement sans une bonne compréhension de la phonétique et de la phonologie (voir Roach 2000 pour une discussion claire de ces questions).

## 4. Transcription des énoncés

---

La transcription des énoncés est un exercice difficile et les spécialistes s'accordent le plus souvent sur des conventions rarement explicitées mais partagées par la tradition. On sait que les énoncés du langage quotidien ne correspondent au langage écrit que de manière très indirecte. À l'écrit, on peut définir un mot comme une séquence graphique entre deux blancs. Même si cette définition ne fonctionne pas dans tous les cas (par exemple, *cannot* ou *can't* sont des séquences continues correspondant à deux mots : CAN + NOT), elle se révèle opératoire dans un très grand nombre de cas. À l'oral, il n'en va pas de même.

La première chose qui nous frappe lorsque nous écoutons une langue qui nous est inconnue est l'impression d'entendre des flots de paroles ininterrompus. Sans doute perçoit-on diverses modulations et quelques pauses ici et là, mais rien de semblable à l'orthographe usuelle qui nous habitue à concevoir le langage comme composé d'unités discrètes. De nombreux jeux de mots reposent d'ailleurs sur l'homophonie partielle ou totale entre diverses séquences de mots pourtant bien distinctes à l'écrit. Certains chansonniers, comme Bobby Lapointe, sont d'ailleurs connus pour leur talent homophonique :

Dans les flots un poulet de la P.J.  
Soutenait le corps beau à peau lisse  
D'une belle fille qui pensait « comme 'y serre »  
Et pourtant il n'était qu'inspecteur (oui)

De même, en Angleterre, une plaisanterie d'écolier consiste à demander à quelqu'un de dire rapidement *I chased the bug around the tree* ou *I'll have his blood, he knows I will* (ce qui donne "I chased the bugger round the tree" et "I'll have his bloody nose, I will").

Une question qui se pose donc est de savoir si, en transcrivant des énoncés, on ne doit pas respecter le caractère continu des productions orales et n'insérer des pauses que lorsqu'on en perçoit objectivement. La réponse à cette question dépend des buts qu'on assigne à la transcription. La transcription d'un enregistrement et celle d'un passage écrit posent des problèmes tout à fait différents.

Prenons le cas d'un phonéticien qui a effectué un enregistrement et qui, grâce aux outils informatiques actuels, convertit automatiquement des séquences acoustiques en signaux visuels, par exemple, sous la forme de spectrogrammes (ou sonagrammes).<sup>1</sup> Supposons que la séquence enregistrée est *I should have thought spectrograms were unreadable* dite à la vitesse de la conversation normale (autrement dit, avec un débit assez rapide). Cet exemple est considéré en détail d'un point de vue acoustique dans Ladefoged (1993 : 206-207) mais la consultation de cet ouvrage n'est pas nécessaire pour comprendre l'argument qui

---

1 On trouvera des exemples de spectrogrammes pour l'anglais dans Ladefoged (1993: ch. 8), Cruttenden (1994: ch. 3) et Lilly & Viel (1998).



sera avancé ici. À l'oreille, le phonéticien a déjà perçu certaines réductions et, sans outils d'analyse, il transcrirait peut-être :

[aɪfədəvθɔ:tspektrəgræmzɹæŋri:dəbl]

(en laissant l'accentuation et l'intonation de côté). Une telle transcription pose néanmoins un problème : elle suppose qu'on trouve les phonèmes tels quels dans le signal acoustique. Si c'était vrai, il y a longtemps qu'on aurait résolu les difficultés que posent la synthèse et la reconnaissance de la parole. La production des sons, dans cette optique, consisterait dans le simple assemblage de phonèmes et la reconnaissance de la parole se ramènerait à retrouver des chaînes de phonèmes dans le signal acoustique. Tous les travaux expérimentaux démontrent qu'il y a beaucoup plus de chevauchements entre les sons qu'on ne le croit et que de nombreux sons que le locuteur « entend » ne sont pas objectivement présents dans le signal. En général, le phonéticien qui travaille sur le signal et qui utilise une transcription pour l'aider à analyser les sons va donc utiliser une transcription étroite. En fait, la prononciation effective dans le spectrogramme concret qu'étudie Ladefoged (1993 : 206-207) est plus proche de :

[aɪftθɔ:tspektɹəgræmzɹæŋri:dəbɹ]

que de la transcription ci-dessus.

En quoi, ces deux transcriptions diffèrent-elles ? Tout d'abord, on remarquera que divers sons ont disparu dans le discours. Nous nous contenterons de considérer quelques sous-parties de cet énoncé. On peut supposer que certains effacements y ont déclenché des réactions en chaîne. Ainsi, le mot *have*, dont la forme forte serait [hæv] et qui, dans un débit moins rapide, pourrait être réalisé [əv], a perdu sa voyelle et a vu son [v] voisé final transformé en [f] sous l'influence de la consonne initiale non-voisée de [θɔ:t], ce qui est un cas d'assimilation. De même, le mot *should*, dont la forme forte est /ʃud/, mais qui a souvent la forme réduite /ʃəd/, a perdu sa voyelle et la consonne finale voisée /d/ de *should* est elle-même devenue un [t] par assimilation au [f] (provenant de /v/). Mais, si dans tous ces cas, nous avons parlé de phonèmes disparaissant ou se transformant en d'autres phonèmes, on voit bien que tous les exemples ne sont pas de ce type. On constate, par exemple, que le dernier son n'est pas un [l] phonétique mais une voyelle (plus précisément une voyelle postérieure, haute et non arrondie [ɯ]). Cette réalisation illustre le phénomène de vocalisation du 'l' sombre par perte du contact alvéolaire qui caractérise une vraie latérale. Ce type de transcription n'est pas phonémique ; c'est une transcription allophonique qui présente d'ailleurs une plus large gamme d'allophones que ce qu'on trouve dans la prononciation des mots isolés.

On constate donc que l'analyse effective des énoncés d'un point de vue strictement phonétique est extrêmement technique et va au delà de ce qu'on peut demander à un étudiant qui ne se spécialise pas dans l'étude de la phonétique. La transcription des énoncés dans un contexte pédagogique a des ambitions moins

grandes. Elle vise à s'assurer que l'étudiant a compris quelques-uns des grands principes qui régissent la prononciation des énoncés en contexte. En général, on n'y utilise que des symboles de phonèmes. Mais, parfois, pour insister sur tel ou tel phénomène, le transcripateur s'autorise à faire des transcriptions allophoniques plus fines qui notent, par exemple, les coups de glotte. Dans l'ensemble, les transcriptions d'énoncés que nous fournirons ci-dessus s'en tiennent aux symboles phonémiques. Dans la partie 4.2, nous soulignons le caractère artificiel de certains aspects de ces transcriptions en défendant cependant leur utilité sur le plan pédagogique.

#### 4. 1. La transcription de passages : exemples

Nous partirons d'un exemple concret de transcription phonémique d'un passage adapté des *Principles of the International Phonetic Association*. Soit le texte suivant :

##### The North Wind and the Sun

The North Wind and the Sun were disputing which was the stronger, when a traveller came along wrapped in a warm cloak. They agreed that the one who first succeeded in making the traveller take his cloak off should be considered stronger than the other. Then the North Wind blew as hard as he could, but the more he blew the more closely did the traveller fold his cloak around him; and at last the North Wind gave up the attempt. Then the Sun shone out warmly, and immediately the traveller took off his cloak. And so the North Wind was obliged to confess that the Sun was the stronger of the two.

La transcription que nous fournissons ci-dessous utilise pour commencer une simple distinction entre mots accentués et inaccentués :

RP

| ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn |

| ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn | wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə |  
 wen ə 'trævlə keɪm ə'ləŋ | 'ræpt ɪn ə 'wɔ:m 'kləʊk | ðeɪ ə'gri:d | ðæt ðə  
 'wʌn hu 'fɜ:st sək'sɪ:dɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'kləʊk ɒf | fʊd bi  
 kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ði 'lʌðə | ðen ðə 'nɔ:θ 'wɪnd 'blu: əz 'hɑ:d əz hi  
 'kʊd | bət ðə 'mɔ: hi 'blu: | ðə 'mɔ: 'kləʊsli dɪd ðə 'trævlə 'fəʊld ɪz 'kləʊk  
 ə'raʊnd ɪm | ənd æt 'lɑ:st | ðə 'nɔ:θ 'wɪnd 'geɪv 'ʌp ði ə'tempt | ðen ðə  
 'sʌn 'fɒn 'aʊt 'wɔ:mli | ənd ɪ'mɪ:dɪətli ðə 'trævlə 'tʊk ɒf ɪz 'kləʊk | ənd  
 səʊ ðə 'nɔ:θ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes | ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɒŋgə  
 r əv ðə 'tu: || [Adapté des *Principles of the International Phonetic Association*, 1912 (et éditions suivantes).]

Tant qu'on n'a pas étudié de près le rythme et l'intonation des énoncés, il peut se révéler utile d'utiliser la ponctuation usuelle, bien qu'en droit elle ne fasse pas partie de la transcription phonétique. Il est néanmoins important de s'écarter aussi rapidement que possible de la graphie. Nous avons donc remplacé les signes de ponctuation usuels (point, virgule, point d'interrogation, etc.) par deux symboles : une barre verticale simple pour délimiter les groupes intonatifs (|) et deux barres verticales (||) pour les énoncés. Nous appellerons 'énoncé' tout tronçon de discours où une pause se révélerait naturelle. Si on part de l'écrit, le point correspond habituellement à une fin d'énoncé. Quel que soit le système de démarcation utilisé, il faut veiller à ne pas inclure de lettres majuscules.

Nous nous sommes contenté dans la transcription phonémique ci-dessus d'une simple opposition entre syllabes accentuées et syllabes non accentuées. Néanmoins, la plupart des spécialistes de l'anglais s'accordent pour reconnaître au moins trois niveaux accentuels pour transcrire les mots isolés : accent primaire (1), accent secondaire (2), non accentué (0) : par exemple *melodramatic* /,melədrə'mætɪk/ (20010). Si on se souvient qu'un mot isolé est un énoncé minimal possible, on voit bien qu'on ne peut pas se contenter d'une simple dichotomie +/-accentué. Si on fait lire le titre à des anglophones, on constate que le mot le plus accentué et qui est le plus marqué du point de vue intonatif est le dernier | ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn |. C'est ce qu'on appelle techniquement l'**accent nucléaire** (ou le **tonic** dans la terminologie de phonéticiens britanniques comme Roach 2000). Si on alignait la transcription des énoncés sur celle des mots, on pourrait indiquer cette proéminence en réduisant toutes les syllabes avant l'accent nucléaire à des accents secondaires : | ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn |. En pratique, les phonéticiens n'adoptent pas cette convention qui serait tout à fait cohérente. Ils adoptent implicitement le principe suivant : le dernier accent primaire d'un groupe intonatif porte l'accent nucléaire. Néanmoins, certains phonéticiens signalent explicitement l'accent nucléaire, par exemple, en le soulignant. Cette convention est utile et liée au calcul du contour accentuel et intonatif le mieux adapté au groupe rythmique. On obtient donc :

# RP

|| ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn ||

|| ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn | wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə |  
 wen ə 'trævlə keɪm ə'loŋ | 'ræpt ɪn ə 'wɔ:m 'kləʊk || ðeɪ ə'grɪ:d | ðæt ðə  
 'wʌn hu 'fɜ:st sæk'sɪ:dɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'kləʊk ɒf | ju:d bi  
 kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ði 'ʌðə | ðen ðə 'nɔ:θ 'wɪnd 'blu: əz 'hɑ:d əz hi  
 'kʊd || bət ðə 'mɔ: hi 'blu: | ðə 'mɔ: 'kləʊsli dɪd ðə 'trævlə 'fəʊld ɪz 'kləʊk  
 ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'lɑ:st | ðə 'nɔ:θ 'wɪnd 'geɪv 'ʌp ði ə'tempt || ðen ðə  
 'sʌn 'fɒn 'aʊt 'wɔ:mli | ənd ɪ'mɪ:dɪətli ðə 'trævlə 'tʊk ɒf ɪz 'kləʊk || ənd  
 səʊ ðə 'nɔ:θ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes | ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɒŋgə  
 r əv ðə 'tu: ||

Le lecteur doit donc comprendre que cette convention établit explicitement trois niveaux d'accentuation dans les énoncés : syllabe non accentué (0), accent nucléaire (1), accent primaire non nucléaire (2). Si on est habitué à un système numérogique, on conclura qu'une séquence comme | ðen ðə 'sʌn 'fɒn 'aʊt 'wɔ:mli | (then the sun shone out warmly) correspond à : then-0 the-0 sun-2 shone-2 out-2 warm-1 ly-0.

Nous considérerons maintenant un autre exemple que le lecteur peut utiliser comme test d'entraînement. Dans cet exemple, nous autoriserons des syllabes précédées du diacritique pour un accent secondaire. Toutes les syllabes accentuées après le *tonic* dans un groupe intonatif recevront cette marque accentuelle. Ce faisant, nous introduisons donc un quatrième niveau accentuel : accent nucléaire (1), accent primaire non nucléaire (2), accent secondaire (3), non accentué (0). Cette accentuation se retrouve dans certains mots complexes ou composés : par exemple, *waste paper basket*, qui est donné par les dictionnaires sous la forme /,weɪst 'peɪpə ,bɑ:skɪt/, se transcrit |'weɪst 'peɪpə ,bɑ:skɪt | dans le système décrit ci-dessous pour les énoncés. En dehors de considérations théoriques précises, il devient vite difficile

de manipuler efficacement plus de quatre niveaux accentuels. Dans tous les exemples fournis, le lecteur doit se souvenir que l'accentuation choisie n'est pas la seule possible. Cela ne signifie pas non plus qu'il y a une infinité de solutions possibles. La liberté s'inscrit toujours dans certaines contraintes !

### Texte

John : Hello!

Bernard : Hi, John.

John : I thought you had gone away on holiday, Bernard.

Bernard : No, I am leaving next week.

John : Where are you going?

Bernard : I am off to the States. First, I am travelling from London to New York and then I'm flying off to California. I am on a British Airways tour.

John : Lucky you! I wish I could come too.

Bernard : Well, as a matter of fact, there are still some cheap tickets available from British Airways. If you can take some time away from work, why don't you give them a ring?

John : Excellent idea. Have you got their phone number? (Ann Offer, *Vapid dialogues* : old and new, Killiecranky : The Free Centre for Bathysinking, 2000.)

### Transcription (RP)

|| hə'ləʊ ||

|| 'haɪ | 'dʒɒn ||

|| aɪ 'θɔ:t ju'd 'gɒn ə'weɪ ɒn 'hɒlədeɪ , bɜ:nəd ||

|| 'nəʊ | aɪm 'li:vɪŋ 'nekst wi:k ||

|| 'weə r ə ju 'gəʊɪŋ ||

|| aɪm 'ɒf tə ðə 'steɪts || 'fɜ:st aɪm 'trævlɪŋ frəm 'lɒndən tə 'nju: 'jɔ:k | ən 'ðen aɪm 'flaɪɪŋ tə 'kæli'fɔ:nɪə || aɪm ɒn ə 'brɪtɪʃ 'eəweɪz 'tuə ||

|| 'lʌki 'ju: || aɪ 'wɪʃ aɪ ku'd 'kʌm 'tu: ||

|| 'wel | əz ə 'mætə r əv 'fækt | ðərə 'stɪl səm 'tʃi:p 'tɪkɪts ə'veɪləbl frəm 'brɪtɪʃ 'eəweɪz || ɪf ju kən 'teɪk səm 'taɪm əweɪ frəm 'wɜ:k | 'waɪ dəʊnt ju 'gɪv ðəm ə 'rɪŋ ||

|| 'eksələnt aɪ,dɪə || 'hæv ju gɒt ðeə 'fəʊn ,nʌmbə ||

**Remarques :** Pour un certain nombre de mots, il y a des variations possibles. Par exemple, le mot *holiday* /'hɒlədeɪ/ peut également se prononcer /'hɒlɪdeɪ/; le mot *tour* /tuə/ est souvent prononcé /tɔ:/, et ainsi de suite. Dans la séquence /nekst wi:k/, le /t/ de *next* pourrait être effacé : /neks wi:k/. Dans le cas de *California*, on peut s'étonner de l'accent primaire sur la première syllabe du mot. Il faut se souvenir ici que, dans la mesure où l'accent nucléaire porte sur la troisième syllabe de *California*, la première syllabe lui reste subordonnée et équivaut en fait à un accent secondaire.

## 4. 2. La transcription de passages : quelques principes sous-jacents

Essayons maintenant d'établir quelques-uns des principes qui guident les transcriptions de ce type.

**(a) Séparation entre les mots.** Premièrement, bien que dans les énoncés les mots s'enchaînent le plus souvent sans pause, on sépare habituellement les mots. Cette séparation est surtout justifiée par un principe de lisibilité. Des textes phonétiques sans blancs entre les mots deviennent rapidement illisibles. Les transpositeurs prennent quelquefois des distances avec ce principe. On sait, par exemple, que des expressions comme *at home* ou *at all* (dans un contexte comme *Not at all!*) sont prononcées comme des mots simples. Dans chacun de ces exemples, le [t] saute la frontière de mot et est aspiré : [ə't<sup>h</sup>ɔ:l] et [ə't<sup>h</sup>əʊm]. On peut donc imaginer des transcriptions phonémiques du type /ə'tɔ:l/ ou /ə'təʊm/.

**(b) Symboles phonémiques.** On n'autorise que les symboles phonémiques. En pratique, cela signifie que seuls les symboles utilisés pour la transcription des mots isolés sont permis. Les spécialistes qui utilisent des symboles non-phonémiques au sens strict du terme ('i', 'u', dans les dictionnaires de référence actuels ou encore 'l' sombre) les autorisent évidemment dans les mêmes contextes. On peut donc poser que de telles transcriptions ne fournissent pas la prononciation effective mais reflètent plutôt un système sous-jacent aux énoncés. On peut imaginer qu'un étudiant entraîné qui lit de telles transcriptions peut produire des énoncés corrects s'il respecte les règles de distribution des allophones de l'anglais. En effaçant le blanc entre les mots, on perd d'ailleurs des informations essentielles. On sait par exemple qu'en anglais, à l'inverse du français, les consonnes finales ne sont pas véritablement resyllabées, du moins en règle générale. Dans des séquences comme *put out the rubbish*, *step outside*, *break up the meeting*, la plosive finale des mots *put*, *step* ou *break*, même si elle est liée à la voyelle qui suit, ne passe pas dans l'attaque de la syllabe. Si elle se retrouvait dans cette position, on observerait une aspiration : \*[put<sup>h</sup>aut], \*[step<sup>h</sup>autsaɪd], \*[breɪk<sup>h</sup>ʌp]. Ce n'est normalement pas le cas, ce que nous indiquons en utilisant l'astérisque qui, en linguistique moderne, indique une séquence inacceptable.

**Réductions, assimilations et autres transformations.** On remarquera, si on constitue un corpus de textes transcrits par les meilleurs spécialistes, qu'on y indique un certain nombre de transformations qui caractérisent un débit normal. Ainsi les mots grammaticaux non accentués ont typiquement leur forme faible et on observe un certain nombre d'effacements et d'assimilations (par exemple de lieu d'articulation comme *in Paris* = /ɪn pæɪs/ → /ɪm pæɪs/). Dans ce domaine-là, il faut signaler que les transcriptions phonémiques de texte peuvent devenir arbitraires. En notant les transformations dont le résultat peut être étiqueté par un phonème, on s'approche sans aucun doute de certaines propriétés des performances phonétiques effectives. En même temps, on peut s'interroger sur le bien-fondé de ne noter que les transformations qui aboutissent à des réalisations correspondant à des phonèmes. Les locuteurs, dans la communication quotidienne, produisent de nombreux sons qui sont très loin de la valeur habituelle des phonèmes et qui ne correspondent pas forcément à un phonème définissable. Nous ne considérerons ici qu'un exemple.

On signale souvent que la séquence /d + j/ devient /dʒ/ dans la conversation spontanée : par exemple, *did you like it* dɪdʒulaɪkɪt → dɪdʒulaɪkɪt. Mais, en pratique, le son qu'on entend n'est pas toujours un [ʒ] phonétique indiscutable. Dans de nombreux cas, on a un son qui est intermédiaire entre un [j] et un [ʒ] avec une qualité comme celle de la fricative palatale [j̞]. (Attention ce symbole de l'API n'est pas [j] mais [j̞]. C'est le partenaire voisé de la fricative palatale sourde

[ç], le *ich-laut* de l'allemand.) Autrement dit, ce que disent effectivement les locuteurs est quelque chose comme [dɪdʒulaɪkɪt]. Or, dans ce cas, on est forcé dans une transcription phonémique de transcrire soit /dɪdʒulaɪkɪt/, soit /dɪdʒulaɪkɪt/. Il est difficile de savoir pourquoi ce phénomène doit être gommé alors que d'autres, tout aussi délétères, sont notés. Il y a donc une part d'arbitraire indiscutable dans les transcriptions phonémiques de texte. Néanmoins, ces dernières demeurent un instrument pédagogique incontournable pour l'apprenant. Toute personne qui a maîtrisé les principales réalisations allophoniques des phonèmes de l'anglais peut s'habituer à produire des énoncés naturels en s'inspirant des transcriptions phonémiques de texte. Néanmoins, si l'on veut serrer de plus près les productions réelles des locuteurs, il faut accepter de noter certains phénomènes qui ne sont pas phonémiques au sens strict du terme. C'est la raison pour laquelle certains travaux préfèrent parler de transcriptions phonétiques (dans le sens de partiellement allophoniques) en ce qui concerne la représentation de la parole spontanée (voir, en particulier, Garcia Lecumberri et Maidment 2000). Nous nous en tenons ici à des transcriptions formulées en termes de phonèmes.

**L'écrit et l'oral.** La difficulté la plus grande pour l'apprenant qui transcrit phonémiquement des textes écrits est de se représenter le texte sous sa forme orale. Lorsqu'on s'interroge sur la prononciation d'un texte, il faut l'imaginer lu à haute voix. On a donc affaire à de l'écrit oralisé et, par voie de conséquence, à une langue relativement soutenue. De nombreux étudiants ont l'impression que, dans une langue soutenue, on prononce les mots un après l'autre sans les réductions ou les assimilations qui sont typiques de la conversation ordinaire. Rien n'est plus faux. Tout enregistrement de roman, de pièce de théâtre ou de récitation de vers démontre que les locuteurs appliquent automatiquement les règles rythmiques de base de l'anglais, même si les réductions et les assimilations n'y sont pas aussi extrêmes que dans certains dialogues familiers de la vie quotidienne. C'est pour cette raison qu'une séquence comme *The north wind and the sun were disputing which was the stronger* est transcrite plus haut | ðə 'nɔ:θ 'wɪnd ən ðə 'sʌn | wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə | et non \*| ði: 'nɔ:θ 'wɪnd ænd ði: 'sʌn | wɜ: dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wɜz ði: 'strɒŋgə |. Cette réalisation est inacceptable comme énoncé naturel dans la mesure où chaque mot y est prononcé sous sa forme de citation. Si tel était le cas, chaque mot serait traité comme un groupe intonatif autonome et recevrait un accent nucléaire, un peu comme les premiers systèmes de synthèse de la parole qui semblaient produire des séquences de mots individuels.

Il faut également noter que les textes à transcrire peuvent contenir des dialogues. Dans ce cas, on traitera ces dialogues comme des représentations écrites de l'oral spontané que l'on essaiera de cerner aussi précisément que possible. Dans le cas de dialogues informels, le transcripteur s'autorisera des réductions plus marquées que dans la parole soutenue. Alors que la séquence *The author assumes that they are a nice young couple* pourrait être transcrite /ði 'ɜ:θə ə'sju:mz ðæt ðeɪ ə r ə 'naɪs 'jʌŋ 'kʌpl/ ; la séquence *I think that they are a nice young couple* pourra correspondre à /aɪ 'θɪŋk ðæt ðeə r ə 'naɪs 'jʌŋ 'kʌpl/. Seul

un travail approfondi sur l'oral et sa structure peut aider le transcripteur à trouver des solutions acceptables.<sup>1</sup>

Un autre point délicat est que les textes s'enracinent souvent dans une réalité socio-géographique qui n'est pas celle des locuteurs de la RP ou de la GA. Néanmoins, si l'on conçoit ces textes sous leur forme oralisée, il est clair qu'ils peuvent être lus par un locuteur de la RP ou du GA et que de nombreux lecteurs expérimentés ne sont pas forcément capables d'imiter les accents des personnages représentés dans les textes.

**L'intonation.** On notera pour terminer qu'une transcription peut s'enrichir de signes dénotant le contour intonatif des énoncés. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages spécialisés pour ce type de transcription.<sup>2</sup> En tout état de cause, le découpage des énoncés en groupes intonatifs avec identification de la syllabe nucléaire (le 'tonic') fournit une étape indispensable pour la description des schémas intonatifs.

## 5. Le General American (GA)

Il ne saurait être question de fournir ici une description de l'accent américain GA.<sup>3</sup> Les différences entre les deux systèmes ne portent pas seulement sur les phonèmes mais aussi sur leur distribution dans les mots, les réalisations allophoniques, l'accentuation et l'intonation. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages spécialisés pour une recherche plus approfondie. Dans la liste des voyelles et les exemples donnés, le symbole '= RP' signifie que pour les mots cités le phonème est le même en RP et en GA. En revanche lorsque nous écrivons '≠ RP', la liste qui suit a une prononciation en GA différente de la RP. Par exemple, dans le cas (4) de /æ/ ci-dessous, les mots <sat, mass, hand, canal, matter, random> sont prononcés avec la voyelle /æ/ en GA et en RP. En revanche, les mots <staff, path, raft, dance, command, example> ont un /æ/ en GA alors qu'ils sont prononcés avec un /ɑ:/ en RP. La notation (= RP + /r/) signifie que le phonème vocalique est le même en GA et en RP, mais que dans le GA le <r> graphique post-vocalique est prononcé. La division des accents de l'anglais en deux types d'accent, 'rhotique' vs. 'non rhotique', est peut-être le trait de différenciation dialectale le plus important de l'anglais et une source d'erreur permanente dans les transcriptions.<sup>4</sup>

1 Pour des exemples de transformations induites par la parole rapide, voir Brown (1990 : ch. 4) et Cruttenden (1994 : ch. 12).

2 Pour l'intonation, voir par exemple Nicaise et Gray (1998), Deschamps et alii (2000), Roach (2000).

3 Voir Wells, 1982, Kreidler 1989, Giegerich 1992, Carr 1999. Le dictionnaire qui faisait référence pour le GA avant LPD-2000 et EPD-1997 était celui de Kenyon et Knott (1953). C'est le travail sur lequel s'appuient Chomsky et Halle dans leur monumental ouvrage sur l'anglais américain : *The Sound Pattern of English* (1968).

4 Le terme 'rhotique' (angl. 'rhotic') ne se réfère pas ici à la qualité du 'r' mais à sa présence en position post-vocalique (plus techniquement dans la rime d'une syllabe). Le GA, l'accent

## 5. 1. Les voyelles du General American

### 5. 1. 1. Monophthongues

1. /i:/ voyelle de *cheese*  
ex. (= RP) : *tree*, *complete*, *leaf*, *piece*, *receive*, *machine*
2. /ɪ/ voyelle de *lip*  
ex. (= RP) : *rich*, *fifth*, *symbol*, *rhythm*, *needed*
3. /e/ voyelle de *bed*  
ex. (= RP) : *red*, *set*, *went*, *better*, *breath*, *threat*
4. /æ/ voyelle de *bad*  
ex. (= RP) : *sat*, *mass*, *hand*, *canal*, *matter*, *random*.  
ex. (≠ RP /ɑ:/) : *staff*, *path*, *raft*, *dance*, *command*, *example*.
5. /ɑ:/ voyelle de *dock*  
ex. (= RP) : *father*, *palm*,  
ex. (= RP + /r/) : *car*, *farm*, *sergeant*  
ex. (≠ RP /ɒ/) : *dog*, *frost*, *sorrow*, *holiday*, *honest*, *watch*, *quantity*
7. /ɔ:/ voyelle de *port*  
ex. (= RP) *caught*, *stalk*, *saw*, *ball*, *awe*, *fault*, *daughter*, *bought*  
ex. (= RP + r) *north*, *horse*, *war*, *four*
8. /ʊ/ voyelle de *look*  
ex. (= RP) : *book*, *cook*, *wood*, *put*, *bull*, *sugar*
9. /u:/ voyelle de *moon*  
ex. (= RP) *rude*, *boot*, *move*, *group*, *chew*, *blue*
10. /ʌ/ voyelle de *luck*  
ex. (= RP) : *cup*, *sun*, *lunch*, *son*, *one*, *enough*
11. /ɜ:/ voyelle de *bird*  
ex. (= RP + r) : *bird*, *word*, *heard*
12. /ə/ voyelle de *again* ou de *pilot*  
ex. (= RP) : *ago*, *annoy*, *cinema*, *sofa*, *America*

**Symboles supplémentaires** : /i/ et /u/ en position inaccentuée et devant voyelle comme pour la RP.

### Remarques :

- (a) Le phonème /ɔ:/ dans des mots comme *fault*, *saw*, etc. est fortement concurrencé par /ɑ/ en GA.
- (b) Le symbole /ə/, un schwa prononcé avec un rétroflexion de la langue, est utilisé par EPD-1997 dans les mots comme *brother* /'brʌðə/, *doctor* /'dɔ:ktə/; mais on peut aussi analyser de tels mots comme contenant soit un /r/ syllabique, soit /ə/ + /r/ : *brother* = /brʌðr/ ou /brʌðər/, *doctor* = /dɔ:ktɹ/ ou /dɔ:ktər/.

---

écossais, l'accent irlandais sont des exemples d'accents rhotiques. La RP, l'accent populaire de Londres ou de Manchester, l'anglais d'Australie sont non rhotiques. Sur cette division et ses origines, cf. Durand (1999).



- (c) En position inaccentuée, de nombreux locuteurs de la GA préfèrent /ə/ à /ɪ/ qui est une voyelle de réduction plus usuelle en RP. Le mot *needed*, typiquement prononcé /ni:dɪd/ en RP, a donc fréquemment la prononciation /ni:dəd/ en GA.

### 5. 1. 2. Diphtongues

1. /eɪ/ diphtongue de *say*  
ex. *late, waste, baker, aim, day, eight, they*
2. /aɪ/ diphtongue de *time*  
ex. *write, bite, blind, die, dye, cry, high*
3. /ɔɪ/ diphtongue de *boy*  
ex. *coin, spoil, voice, toy, oyster, enjoyment*
4. /oʊ/ diphtongue de *road*  
ex. *go, old, clone, toe, foe, know, soap, shoulder*
5. /aʊ/ diphtongue de *now*  
ex. *out, house, county, brown, cow, plough*

#### Remarques :

- (a) Les diphtongues centralisées du type /ɪə/, /eə/, /ʊə/ en RP sont normalement remplacées par voyelle + /ɪ/ en GA (autrement dit, /ɪɪ/, /eɪ/, /ʊɪ/). Cependant, dans des mots comme *idea* ou *Korea*, on observe une séquence qui ressemble à une diphtongue. Cette séquence sera analysée ici comme /i:/ + /ə/ en GA : *idea* = /aɪ'di:ə/.
- (b) Le symbole /oʊ/ utilisé en GA semble suggérer un phonème fondamentalement différent du /əʊ/ en RP. En fait, la différence entre les deux systèmes ici est purement d'ordre allophonique.

### 5. 2. Les consonnes du General American

Les consonnes du GA, au niveau phonémique, sont les mêmes que celles de la RP même s'il existe évidemment des différences au niveau des réalisations. Ainsi, pour reprendre un exemple déjà donné, le /l/, qui est clair ou sombre selon sa position syllabique en RP, est toujours sombre pour de nombreux locuteurs américains. Dans la mesure où nous nous en tenons ici à une transcription phonémique, cette différence ne sera pas notée. Pour cette raison, les transcriptions d'un même texte en GA et en RP sont souvent plus proches les unes des autres que ce que la réalité auditive pourrait nous faire croire.

Sur le plan des consonnes, la différence la plus frappante entre le GA et la RP, en ce qui concerne LPD-2000 et EPD-1997, concerne le son transcrit [ɾ] en GA dans des mots comme *dotted* 'dɔɾtəd (vs. RP 'dɒtɪd). Ce son, qui est appelé 'battue' en phonétique générale (angl. 'tap' ou 'flap'), a un statut curieux par rapport à la notion de transcription phonémique qu'adoptent ces dictionnaires. En effet, il correspond toujours à un <t> dans certains environnements : pour simplifier, la

règle de 'flapping' a lieu lorsque la voyelle qui précède le <t> est plus accentuée que celle qui suit. On sait, cependant, que la plupart des locuteurs de la GA utilisent aussi une battue dans des mots comme *ladder*. Mais cette réalisation n'est pas notée dans EPD-2000 et LPD-1997 qui donnent tous deux un /d/ dans *ladder* face au [t] de *latter*. Le son [t] n'est pas un phonème mais une réalisation contextuelle de /t/, autrement dit un allophone et, en droit, il devrait être exclu de la transcription. Pour l'utilisateur, la transcription avec [t] attire l'attention sur un phénomène typique de la GA et a une valeur pédagogique certaine. En revanche, d'un point de vue strictement théorique, on peut s'interroger sur le bien-fondé de cette décision. Puisque nos transcriptions sont fidèles aux représentations fournies par les dictionnaires de référence, elles incluront [t] en accord avec l'usage de ces derniers.

Si les phonèmes consonantiques du GA et de la RP sont identiques sur le plan du système, il faut noter que certains locuteurs de la GA font une différence entre des mots qui commencent par <wh-> dans la graphie (*which*, *whit* ou *what*) et des mots qui commencent par un <w> simple, comme *witch*, *wit* et *watt*. Les dictionnaires de référence notent cette différence comme suit : GA /hwɪtʃ/ (*which*) vs. /wɪtʃ/ (*witch*). Ce type de distinction est couramment fait en Ecosse et en Irlande mais a disparu de la RP où *which* et *witch* sont homophones (/wɪtʃ/), sauf dans certains contextes déclamatoires (théâtre). La notation /hw/ peut surprendre le lecteur car elle inverse la graphie mais elle est parallèle à la transcription /hj/ dans des mots comme *huge* /hju:dʒ/ (RP et GA).<sup>1</sup>

Il existe aussi une différence entre le GA et la RP dans la distribution de /j/ : ce dernier est effacé en GA devant /u:/ après une consonne alvéolaire : par exemple, *tune* /tu:n/, *dune* /du:n/, *lubricate* /'lʌbrɪkeɪt/, *new* /nu:/, *suit* /su:t/. La description de ce phénomène exige une étude détaillée car (a) il y a de la variation à l'intérieur de la RP (*suit* correspond à /su:t/ ou /sju:t/) et (b) en GA, l'accentuation joue un rôle central. L'effacement du /j/ en GA est systématique dans des syllabes accentuées mais ne s'applique pas après l'accent : *volume* y est prononcé /'vɔ:ljəm/ alors que *voluminous* s'y prononce /və'lu:mɪnəs/. En position pré-accentuelle, le GA semble présenter de la variation : *nutrition* y est prononcé /nu:'trɪʃən/ ou /nju:'trɪʃən/. Ces exemples montrent que le travail de transcription ne peut se limiter au seul dictionnaire mais doit s'appuyer sur une étude poussée des régularités phonologiques des accents concernés. *Gentle reader, beware!*

### 5. 3. Transcription en General American

#### Transcription avec les symboles de LPD-2000 et EPD-1997

GA || ðə 'nɔ:ɪrθ 'wɪnd ən ðə 'sʌn ||  
 || ðə 'nɔ:ɪrθ 'wɪnd ən ðə 'sʌn | wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'straɪŋgə | hwen ə  
 'trævlə keɪm ə'lo:ŋ | 'ræpt ɪn ə 'wɔ:ɪm 'klouk || ðeɪ ə'grɪd ðæt ðə 'wʌn hu 'fɜ:ɪst

1 En phonologie, on qualifie de 'phonotactiques', les différences liées aux séquences de phonèmes possibles ou interdites. Pour éclairer la terminologie, on peut dire que la phonotactique est la partie 'syntactique' de la phonologie.

sək'si:dəd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'klouk aɪf | juːd bi kən'sɪdəd 'strɑ:ŋgə  
 ðən ði 'lɒðə || ðen ðə 'nɔ:rθ 'wɪnd 'blu: əz 'hɑ:rd əz hi 'kud | bət ðə 'mɔ:r hi 'blu: |  
 ðə 'mɔ:r 'klousli dɪd ðə 'trævlə 'fould ɪz 'klouk ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'læst | ðə  
 'nɔ:rθ 'wɪnd 'geɪv 'ʌp ði ə'tempt || ðen ðə 'sʌn 'fɔ:n 'aʊt 'wɔ:ɹmli || ənd r'mɪ:diətli  
 ðə 'trævlə 'tuk 'ɒf ɪz 'klouk | ənd sou ðə 'nɔ:rθ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes  
 ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɑ:ŋgə əv ðə 'tu: ||

## 6. La transcription et la théorie phonologique

Dans ce paragraphe, nous abordons une question plus technique que dans les paragraphes précédents. Le lecteur qui n'a pas de bagage théorique poussé ou qui, par goût ou par nécessité, se sent plus attiré par la pratique peut passer directement aux exemples de transcription qui sont proposés plus loin (voir au §7).

Lorsque la transcription est enseignée en parallèle à des cours de phonologie, l'étudiant peut très bien se demander quelle est la relation entre les notions que présentent les manuels de phonologie et la transcription comme exercice pédagogique. Les doutes qu'il peut éprouver sont tout à fait compréhensibles dans la mesure où la transcription pédagogique ne correspond que très imparfaitement aux niveaux de représentation qu'on peut défendre d'un point de vue théorique. Nous avons déjà signalé au §3.4 que la transcription recommandée ici de mots isolés comme *car* devait être la forme phonémique (donc abstraite) la plus proche possible de la réalisation du mot sous sa forme de citation. Hors contexte, on transcrira donc ce mot /kɑ:/. Cependant, du point de vue phonologique, de nombreux linguistes défendraient l'idée que le 'r' de liaison, bien que non prononcé dans le mot isolé, fait partie de la compétence du locuteur-auditeur. Ce dernier sait que le mot *car* contient un 'r' latent qui est, en quelque sorte, en attente d'un mot à initiale vocalique pour apparaître. De ce point de vue-là, on peut défendre l'idée que la représentation phonologique du mot *car* doit être /kɑ:r/, transcription que donne l'EPD-1997. Mais on voit immédiatement qu'il faut être plus précis car il devient indispensable d'expliquer ce qu'on entend par /r/ latent : est-ce un /r/ qui fait tout simplement partie de la représentation abstraite du mot et qui est éliminé dans certains contextes ? Dans ce cas, la représentation phonologique du mot *car* en RP est /kɑ:r/, comme en GA. Ce qui différencierait alors ces deux accents serait la présence d'une règle en RP qui efface le /r/ final devant une consonne ou une pause. Une autre solution consisterait à dire que le 'r' de liaison a un statut spécial : c'est une consonne qui n'est pas intégrée à la représentation syllabique du mot 'car'. Pour utiliser une image, on peut dire que le /r/ est 'flottant' et disparaît s'il n'est pas sauvé par une attaque vocalique. Les phonologies non linéaires (voir Durand 1990) ont fourni des mécanismes pour rendre compte de ce type de phénomène. Mettre un /r/ en exposant ne suffit donc pas d'un point de vue strictement théorique mais pourrait se défendre

comme une abréviation désignant une forme sous-jacente abstraite qui, liée à diverses règles, permet de produire des formes plus proches des observables.

Le problème qui se pose à nous est qu'un dictionnaire qui voudrait refléter dans ses transcriptions les concepts que défendent les phonologues, même en supposant un accord total entre ces derniers, deviendrait vite un outil peu maniable. Nous donnerons ici qu'un seul exemple à titre d'illustration.

Nous avons constaté que le LPD-2000 et l'EPD-1997 faisaient place à la notion de neutralisation phonologique en adoptant un symbole comme 'i' pour désigner la voyelle finale de mots comme *city*. Nous avons souligné que la motivation principale de cette décision était l'absence d'opposition entre /i:/ et /ɪ/ en position finale non-accentuée. Les dictionnaires de référence font donc appel ici à un concept phonologique bien établi qu'on attribue habituellement à Troubetzkoy (1939). Mais ce concept ne s'applique pas qu'à ces exemples-là en anglais.

Diverses manipulations démontrent qu'il y a trois consonnes nasales distinctives en anglais : /m/, /n/ et /ŋ/. Citons pour mémoire les paires minimales suivantes :

|        |        |        |                         |
|--------|--------|--------|-------------------------|
| /m/    | /n/    | /ŋ/    |                         |
| might  | night  | -----  | Position initiale       |
| /maɪt/ | /naɪt/ |        |                         |
| simmer | sinner | singer | Position intervocalique |
| /sɪmə/ | /sɪnə/ | /sɪŋə/ |                         |
| sum    | sun    | sung   | Position finale         |
| /sʌm/  | /sʌn/  | /sʌŋ/  |                         |

S'il est vrai que la différence entre /m/, /n/ et /ŋ/ permet de distinguer des mots de l'anglais, cette opposition n'a cependant pas la même force distinctive dans tous les contextes. A titre d'exemple, considérons les mots suivants : *ramp* /ræmp/, *tent* /tent/, *blank* /blæŋk/. Ces mots respectent une règle absolue de l'anglais : à l'intérieur des morphèmes, la consonne nasale doit avoir le même point d'articulation que la consonne qui suit. Dans *ramp* /ræmp/, on a une nasale bilabiale /m/, car le /p/ est bilabial. Dans *tent* /tent/, on a une nasale alvéolaire /n/, car le /t/ est alvéolaire. Dans *blank* /blæŋk/, on a une nasale vélaire /ŋ/, car le /k/ est vélaire. En revanche, des morphèmes comme les suivants sont impossibles : \*/rænp/, \*/tɛŋt/, \*/blænk/.<sup>1</sup> On constate donc que l'opposition entre les trois phonèmes nasals, /m/, /n/ et /ŋ/, est neutralisée dans de tels contextes. D'un point de vue phonologique, on a affaire à un archiphonème qu'on peut écrire /N/ et qu'on interprétera comme une consonne nasale non spécifiée pour le point d'articulation : la transcription phonologique de nos trois exemples sera donc *ramp* /ræNp/, *tent* /teNt/, *blank* /blæNk/ et les valeurs [m], [n] et [ŋ] sont reléguées à un niveau phonétique de surface. Il est clair qu'un dictionnaire adoptant de telles transcriptions serait peu maniable pour un utilisateur qui ne connaîtrait pas, dans les détails, la théorie phonologique qui le sous-tend. Les dictionnaires usuels n'exigent qu'une

1 Nous formulons ces généralisations en termes de morphèmes. Au niveau des mots, certaines séquences interdites deviennent possibles : cf. *rammed* /ræmd/, où le /d/ est le marqueur du passé.

connaissance des phonèmes et appliquent en général la règle : « once a phoneme, always a phoneme ». Autrement dit, lorsqu'un son a été attribué à un phonème dans un contexte d'opposition donné, on l'attribue au même phonème dans tous les autres contextes. Puisque [ŋ] est considéré comme appartenant au phonème /ŋ/ sur la base de paires minimales comme *sum-sun-sung*, toutes les occurrences de [ŋ], même dans des contextes où il n'y a pas d'opposition possible, seront considérées comme appartenant au même phonème. La transcription phonémique de [blæŋk] est donc /blæŋk/. La leçon à tirer de tels exemples est que la transcription phonémique des dictionnaires fournit un niveau de représentation facile à manipuler pour l'utilisateur moyen mais qui ne correspond pas directement à une représentation motivée d'un point de vue strictement phonologique.

Du point de vue théorique, les problèmes que pose la transcription des mots isolés sont infiniment plus simples que ceux que soulève la transcription des énoncés. Au §4, nous avons esquissé des éléments de discussion. Nous avons expliqué qu'une transcription allophonique d'énoncés attestés n'était pas vraiment envisageable car d'une technicité trop grande pour l'apprenant non spécialisé en phonétique. Au-delà de la technicité, de nombreuses questions demeurent en suspens. Si l'on songe à la transcription d'énoncés effectivement attestés (par exemple, à partir d'un enregistrement), quel est le but de la transcription phonétique? Si elle vise à refléter toutes les propriétés présentes dans le signal, elle risque de se confondre avec une analyse acoustique de ce dernier. Or une grande partie de l'information que contient un signal acoustique n'a aucune fonction strictement linguistique. Les sons que nous produisons reflètent les caractéristiques physiologiques (permanentes ou transitoires) de notre appareil vocal. Les caractéristiques relativement stables (la taille de la bouche, du pharynx, des cordes vocales) nous permettent de distinguer tel individu de tel autre. Il semble évident de les écarter de la transcription. Mais les caractéristiques transitoires sont beaucoup plus problématiques : si on écartera sans états d'âme le fait que le locuteur soit enrhumé, que faire de l'ampleur d'un mouvement intonatif qui peut refléter le plaisir ou la colère du locuteur. Quel doit être le degré de précision à atteindre dans la transcription de tels phénomènes? À notre connaissance, il n'existe aucune réponse universellement acceptée par les spécialistes du domaine. Certains d'entre eux répondraient que le but de la transcription du linguiste n'est pas de refléter les propriétés de l'énoncé en tant que signal acoustique mais de décrire la représentation mentale qui sous-tend sa production. Cette représentation mentale n'inclura donc que les éléments linguistiquement pertinents caractérisant les énoncés. Cette position, cohérente d'un point de vue théorique, produit des transcriptions phonologiques potentiellement très éloignées des énoncés effectifs. Par exemple, de nombreuses assimilations que l'on trouve dans le discours spontané n'ont sans doute aucune justification à ce niveau. Ainsi, la transformation du /z/ final *was* en /s/ par assimilation au /t/ qui suit dans un énoncé comme *it was taken there* [ɪt wəs tʰɜːkn ðeə], pourrait être considéré comme un résultat mécanique de la vitesse d'élocution et donc ne faisant pas partie d'une représentation phonologique au sens strict du terme. Comme dans le cas des mots isolés, on constate donc que les transcriptions phonologiques et les transcriptions pédagogiques n'obéissent pas

aux mêmes principes. Dans le premier cas, la transcription n'est qu'un outil pour déterminer la nature du système linguistique qui, dans une optique psychologique, sous-tend la production et la perception des énoncés. Dans le deuxième cas, en s'inspirant des descriptions phonologiques et phonétiques et, en particulier des concepts de phonème et d'allophone, on essaie de fournir des transcriptions qui permettent à l'apprenant de se représenter les énoncés, sans s'inquiéter de savoir si ces transcriptions appartiennent à des niveaux différents de représentation. Le fait qu'un objet ne soit pas homogène d'un point de vue théorique ne l'empêche pas d'être utile sur le plan pratique. En l'absence de consensus parmi les phonologues et les phonéticiens sur la représentation des phrases et des énoncés, l'apprenant peut affiner sa compréhension des régularités phoniques en transcrivant des textes (écrits ou enregistrés) à partir des conventions explicitées ici et dans d'autres travaux.

## 7. Applications

---

Les transcriptions proposées ci-dessous sont toutes des transcriptions phonémiques (en ce sens qu'elles ne comportent que des symboles phonémiques) et l'accent nucléaire y est souvent souligné. Lorsque les accents nucléaires ne sont pas soulignés, on peut reconstruire ces derniers de façon mécanique. Dans chaque groupe intonatif, l'accent nucléaire est le dernier accent primaire. Exemple de conversion : (RP) || bətʃu 'ɑːskt mi tə ,hæv ,sʌm || → || bətʃu 'ɑːskt mi tə ,hæv ,sʌm ||.

### 7. 1. Transcription de passage (RP)

It is possible to transcribe phonetically any utterance, in any language, in several different ways, all of them using the alphabet and conventions of the IPA. (The same thing is possible with most other international phonetic alphabets.) A transcription which is made by using letters of the simplest shapes, and in the simplest possible number, is called a simple phonemic transcription. (Texte adapté de Abercrombie, 1964.)

|| ɪt ɪz 'pɒsɪbl tə træn'skraɪb fə'netɪkli 'eni 'ʌtrəns | ɪn 'eni 'læŋgwɪdʒ | ɪn 'sevrəl 'dɪfrənt 'weɪz | 'ɔːl əv ðəm 'juːzɪŋ ði 'ælfəbet ənd kən'venʃnz əv ði 'aɪ piː 'eɪ || ðə 'seɪm 'θɪŋ ɪz 'pɒsɪbl wɪð 'məʊst 'ʌðə r ɪntə'næʃənl fə'netɪk 'ælfəbets || ə træn'skrɪpʃn wɪθ ɪz 'meɪd baɪ 'juːzɪŋ 'letəz əv ðə 'sɪmpləst 'pɒsɪbl 'feɪps | ənd ɪn ðə 'sɪmpləst 'pɒsɪbl 'nʌmbə | ɪz 'kɔːld ə 'sɪmpl fə'uːnɪ:mɪk træn'skrɪpʃn ||

### 7. 2. Transcription de dialogue (RP)

Extrait de *When the Wind Blows*, pièce radiophonique de Raymond Briggs. La discussion a lieu au moment de la guerre froide entre les pays occidentaux et les pays

de l'est. Les deux personnages qui ont vécu la guerre de 1939-45 évoquent la possibilité d'une guerre entre les deux camps. Le mari vient d'affirmer "It looks as if there's going to be a war, dear".

- Husband Yes, they say it may break out at any time now.  
 Wife Well, at least you won't be called up this time, James.  
 You're far too old.  
 Husband Thank you, my beloved. I'm still two years younger than you.  
 Wife Well, if the worst comes to the worst, we'll just have to roll up our sleeves, tighten our belts and put on our tin hats till it's VE day again.  
 Husband It won't be like that this time, love. I think this one is called the Big Bang Theory. It's all been worked out by brilliant scientists.  
 Wife Well, we survived the last one. We can do it again.  
 It'll take more than a few bombs to get me down.  
 Husband Yes, we must always look on the bright side, ducks.

La transcription ci-dessous a été effectuée à partir d'un enregistrement du passage.

|| 'jes | 'ðei 'sei it 'mei 'breɪk 'aʊt | ət eni 'taɪm 'naʊ ||  
 || wel ət 'li:st 'ju: wəʊnt bi 'kɔ:ld 'ʌp 'ðɪs taɪm dʒeɪmz ||  
 || jɔ: 'fɑ: 'tu: 'əʊld ||  
 || 'θæŋk ju: maɪ bɪ'laɪvɪd | aɪm 'sti:l 'tu: jɪəz 'jʌŋgə ðən 'ju: ||  
 || 'wel ɪf ðə 'wɜ:st kʌmz tə ðə 'wɜ:st | wɪl dʒəst hæv tə 'rəʊl 'ʌp əvə 'sli:vz |  
 'taɪn əvə 'belts | ən 'pʊt ɒn əvə 'tɪn 'hæts | tɪl ɪts 'vi: 'i: dei ə'gen ||  
 || ɪt 'wəʊnt bi 'laɪk ðæt 'ðɪs taɪm lʌv | aɪ 'θɪŋk 'ðɪs wʌn ɪz 'kɔ:ld ðə 'bɪg 'bæŋ  
 θɪəri ||  
 || 'jes | ɪts 'ɔ:l bɪn 'wɜ:kt 'aʊt baɪ 'brɪljənt 'saɪəntɪsts ||  
 || 'wel | wɪ sə'vaɪvd ðə 'lɔ:st wʌn | wɪ kən 'du: ɪt ə'gen || ɪtl 'teɪk 'mɔ: ðən ə  
 'fju: 'bɒmz tə get 'mi: daʊn ||  
 || 'jes | wɪ məst 'ɔ:lwɪz 'lʊk ɒn ðə 'braɪt saɪd dʌks ||

**Remarque :** La transcription || jɔ: 'fɑ: 'tu: 'əʊld || *You're far too old* reflète la prononciation effective de la locutrice. Cette séquence peut également se prononcer || juə 'fɑ: 'tu: 'əʊld ||. On se souviendra qu'en RP, la diphtongue /ʊə/ est fortement concurrencée par /ɔ:/.

### 7. 3. Transcription de passage (RP et GA)

#### Texte.

Twenty-five minutes brought us to the Bryson Tower, a white stucco palace with fretted lanterns in the forecourt and tall date-palms. The entrance was in an L, up marble steps, through a Moorish archway, and over a lobby that was too big and a carpet that was too blue. Blue Ali Baba oil jars were dotted around, big enough to keep tigers in. There was a desk and a night clerk with one of those

moustaches that get stuck under your finger nail. (Raymond Chandler, *The Lady in the Lake*, 1943.)

**RP** || 'twenti 'faɪv 'mɪnɪts 'brɔ:t əs tə ðə 'braɪsən tauə || ə 'waɪt 'stækəu 'pælis wɪð 'fretɪd 'læntənz ɪn ðə 'fɔ:kɔ:t | ən 'tɔ:l 'deɪtpɑ:mz || ði 'entrəns wəz ɪn ən 'el | 'ʌp 'mɑ:bl 'steps | 'θru: ə 'muəriʃ 'ɑ:tfweɪ | ənd 'əʊvə r ə 'lɒbi ðæt wəs 'tu: 'bɪg | ənd ə 'kɑ:pɪt ðæt wəs 'tu: 'blu: || 'blu: 'æli ,bə:bə 'ɔɪl dʒɑ:z wə 'dɒtɪd ə'raʊnd | 'bɪg ɪ'nʌf tə 'ki:p 'taɪgəz ɪn || ðə wəz ə 'desk | ənd ə 'naɪt klɑ:k | wɪð 'wʌn əv 'ðəʊz mu:s'tɑ:fɪz ðæt get 'stæk ʌndə dʒə 'fɪŋgə neɪl ||

### Quelques observations :

- (a) Le nom *Ali Baba* a la prononciation ,æli 'bə:bə in LPD-2000. Nous supposons ici qu'un 'renversement iambique' (iambic reversal) ou 'déplacement accentuel' (stress shift) a eu lieu déclenché par l'accentuation initiale du composé *oil-jars*.
- (b) La forme *was* dans *was too big* et *was too blue* a été transcrite /wəs/ et pas /wəz/ car le mot suivant commence par une consonne non voisée. Le /z/ est devenu /s/ par assimilation.

**GA** || 'twenti 'faɪv 'mɪnɪts 'brɔ:t əs tə ðə 'braɪsən tauə || ə 'waɪt 'stækou 'pæləs wɪð 'fretəd 'læntənz ɪn ðə 'fɔ:rkɔ:t | ən 'tɔ:l 'deɪtpɑ:lmz || ði 'entrəns wəz ɪn ən 'el | 'ʌp 'mɑ:rbɪ 'steps | 'θru: ə 'muəriʃ 'ɑ:tfweɪ | ənd 'əʊvə ə 'lɑ:bi ðæt wəs 'tu: 'bɪg | ənd ə 'kɑ:rpət ðæt wəs 'tu: 'blu: || 'blu: 'ɑ:li ,bə:bə 'ɔɪl ,dʒɑ:rz wə 'dɑ:ɪd ə'raʊnd | 'bɪg ɪ'nʌf tə 'ki:p 'taɪgəz ɪn || ðə wəz ə 'desk | ənd ə 'naɪt klɑ:rk | wɪð 'wʌn əv 'ðəʊz 'mɑstəfəz ðæt get 'stæk ʌndər dʒə 'fɪŋgə neɪl ||

### Remarques :

Nous avons donné la préférence à des formes proches de la RP dans un certain nombre de cas de variation. Ainsi, *tall* and *brought* ont été transcrits /tɔ:l/ and /brɔ:t/, mais /tɑ:l/ et /brɑ:t/ sont tout aussi possibles et sans doute plus fréquents. Le mot *white* /waɪt/ pourrait être prononcé /hwaɪt/. Attention, il n'y a pas de 'r' de liaison puisque la GA est rhotique.

### 7. 4. Exercice de détranscription (RP)

Ce texte est une adaptation d'un texte donné par G.F. Arnold et A.C. Gimson (*English Pronunciation Practice*, 1965 : 56-57). La transcription de ces derniers inclut les contours intonatifs laissés de côté ci-dessous.

dʒɔ:dʒ || 'meəri | aɪ 'θɪŋk ɪts əbaʊt 'taɪm wi wə r 'ɒf | ɪf juə 'redi ||  
aɪv gɒt ðə 'kɑ: r aʊt ||  
meəri || 'dʒʌs 'kʌmɪŋ || aɪv bɪn 'meɪkɪŋ səm 'kɒfi fə ðə 'dʒɜ:ni || dʒu  
'θɪŋk aɪ jʊd 'pʊt eni 'ʃpɪklət ɪn ðə ,pɪknɪk ,bə:skɪt |  
ɪn 'keɪs wi get 'hʌŋgri ||



dʒo:dʒ || wil bi 'stɒpɪŋ fə 'lɑntʃ ɒn ðə 'weɪ ju ,nəʊ || bət ju 'meɪ əz  
 'wel 'put sʌm 'ɪn || ðə ,tʃɪldrən 'ɔɪlwɪz laɪk | tə bi  
 'tʃu:ɪŋ 'sʌmθɪŋ || weə r 'ɑ: ðeɪ baɪ ðə ,weɪ ||  
 meəri || 'dʒɒnz aut 'ðeə wɪð 'ju: | 'ɪznt i: || 'ænz bɪn 'helpɪŋ mi ɪn  
 ðə 'kɪtʃən || əʊ 'ðeə ju ,ɑ: ,dʒɒn || 'gɪv æn ə 'hænd  
 wɪð ði:z 'bægz ,wɪl ju ||  
 dʒo:dʒ || 'keəfl wɪð 'ðæt wʌn || ɪts 'gɒt ʃo: 'mʌðəz 'preʃəs 'bɒtɪz ɪn ɪt ||  
 'dʒʌst lɪv ɪt ðeə || aɪl 'put ðə 'bɪg keɪsɪz ɪn ,fə:st | ɪf  
 ju:d 'brɪŋ ðəm 'aʊt ||  
 dʒɒn || 'wɒt ɒn 'ɜ:θs ɪn 'ðɪs wʌn | ɪt 'weɪz ə 'lʌn ||

### 7. 5. Exercice de détranscription (RP et GA)

Nous considérerons pour terminer un extrait du roman de Sinclair Lewis *Babbitt*. Nous reprenons ici une transcription en GA fournie par le phonéticien Daniel Jones à la fin de son ouvrage *The Pronunciation of English* (1956 : 206-207). Les symboles proposés par Jones, quoique empruntés à l'API, sont cependant différents de ceux adoptés ici. Seuls les symboles ont été changés. Les groupes rythmiques correspondent à la ponctuation de l'original. L'accentuation, les réductions, les élisions et le choix des formes fortes et faibles respectent la transcription de Jones. Nous donnons plus loin le même texte transcrit en RP.

#### General American

|| aɪ 'θɪŋk aɪ 'hæd 'tu: mʌtʃ 'dɪnə 'læst 'i:vniŋ || ju 'ɔ:tnt tə 'sɜ:rv ðəʊz 'hevi  
 bə'nænə 'frɪtəz||

|| bətʃu 'æskt mi tə ,hæv ,sʌm ||

|| aɪ 'nou | bət aɪ 'tel ju | hwen ə 'felə gets 'pæst 'fɔ:ɪ | hi 'hæz tə luk 'æftə ɪz  
 daɪ'dʒestʃən || ðər ə 'lɑ:ɪ ə 'feləz ðət 'dount teɪk 'prə:pə 'ker əv ðəmselvz || aɪ 'tel ju  
 | ət 'fɔ:ɪ ə 'mænz ə 'fu:l ɔ:r ɪz 'dɑ:ktə || aɪ 'mɪn | hɪz 'oun ,dɑ:ktə || 'fouks 'dount  
 'gɪv ə'nʌf ə'tenʃən tə 'ðɪs 'mæʃər əv 'daɪəɪŋ nau 'aɪ 'θɪŋk | 'kɔ:rs ə mæn 'ɔ:t tə hæv  
 ə 'gud 'mɪl 'æftə ðə 'deɪz 'wɜ:rk | bət ɪt əd bi ə 'gud 'θɪŋ fə 'bəʊθ əv əs | ɪf wi tuk  
 'laɪtə 'lʌntʃəz ||

|| bət 'dʒo:rdʒi | 'hɪr ət 'houm aɪ 'ɔ:lwəz 'du: hæv ə 'laɪt 'lʌntʃ | 'mɪn tu ɪm'plai aɪ  
 meɪk ə 'hɑ:g əv mə'self 'ɪtɪŋ 'daʊn'taʊn | 'jes | 'fʊr | ju:d hæv ə 'swel 'taɪm | ɪf ju  
 'hæd tə 'ɪt ðə 'trʌk ðæt 'nu: 'stʊ:əd 'hændz 'aʊt tu əs ət ði æθ'leɪk 'klʌb | bət aɪ  
 'sɜ:rnlɪ 'du: fɪl 'aʊt əv 'sɔ:rts ðɪs ,mɔ:ɪnɪŋ | 'fʌni | 'gɔ:t ə 'peɪn daʊn 'hɪr | ɔ:n ðə 'left  
 'saɪd | bət 'nou 'ðæt 'wudn bi ə'pendɪ'saɪtɪs ,wud ɪt | 'læs 'naɪt | hwen aɪ wəz  
 'draɪvɪŋ ɒʊvə tə 'vɜ:rdʒ 'gʌntʃəz | aɪ 'felɪ ə 'peɪn ɪn maɪ 'stʌmək 'tu: | 'raɪt 'hɪr ɪt  
 wɔ:z | kaɪnd əv ə 'fɑ:ɪp 'fʊtɪŋ peɪn | 'hwaɪ dountʃu 'sɜ:rv 'mɔ:r 'pru:nz ət 'brekfəst  
 | əv 'kɔ:rs aɪ 'ɪt ən æpl 'evrɪ i:vniŋ | ən 'æpl ə 'deɪ 'kɪps ðə 'dɑ:ktə ə ,weɪ | bət 'stɪl  
 ju 'ɔ:t tə hæv 'mɔ:r 'pru:nz ən 'nɑ:ɪ ɔ:l ðɪs 'fænsɪ 'du:dædz ||

|| ðə 'læs taɪm aɪ hænd 'pru:nz ju 'dɪdn 'ɪt ðəm ||

|| 'wel | aɪ 'dɪdnt 'fɪl laɪk 'ɪtɪŋ əm aɪ spəʊz | 'mæʃə ə 'fækt | aɪ 'θɪŋk aɪ 'dɪd ɪt  
 'sʌm əv əm | 'eniweɪ | aɪ 'tel ju | ɪts 'maɪtɪ ɪm'pɔ:rtnt tu | aɪ wəz 'seɪɪŋ tə 'vɜ:rdʒ

'gʌntʃ | 'dʒʌst 'læst 'i:vniŋ | 'mʌs pi:pl 'daʊnt teɪk sə'fɪnt 'ker əv ðer daɪ'dʒestʃənz ||  
(From *Babbitt*, by Sinclair Lewis.)

\*'vɜ:rdʒ 'gʌntʃ : nom propre

\*\* 'du:dædz *doodads* (US) = *doodahs* (UK) = Fr. machin, truc.

### Received Pronunciation

|| aɪ 'θɪŋk aɪ 'hæd 'tu: mʌtʃ 'dɪnə 'lə:st 'i:vniŋ || ju 'ɔ:tnt tə 'sɜ:v ðəʊz 'hevi  
bə'nɑ:nə 'frɪtəz ||

|| bətʃu 'ɑ:skt mi tə ,hæv ,sʌm ||

|| aɪ 'nəʊ | bət aɪ 'tel ju | wen ə 'felə gets 'pə:st 'fɔ:ti | hi 'hæz tə luk 'ɑ:ftə ɪz  
daɪ'dʒestʃən || ðə r ə 'lɒt ə 'feləz ðæt 'daʊnt teɪk 'prɒpə 'keə r əv ðəmselvz || aɪ 'tel  
ju | ət 'fɔ:ti ə 'mænz ə 'fu:l ɔ: r ɪz 'dɒktə || aɪ 'mi:n | hɪz 'əʊn ,dɒktə || 'fəʊks 'daʊnt  
'gɪv ɪ'nʌf ə'tenʃən tə 'ðɪs 'mætə r əv 'daɪətɪŋ naʊ 'aɪ 'θɪŋk | 'kɔ:s ə mæn 'ɔ:t tə  
hæv ə 'gʊd 'mi:l 'ɑ:ftə ðə 'deɪz 'wɜ:k | bət ɪt əd bi ə 'gʊd 'θɪŋ fə 'bəʊθ əv əs | ɪf  
wi tuk 'laɪtə 'lʌntʃɪz ||

|| bət 'dʒɔ:dʒɪ | 'hɪə r ət 'həʊm aɪ 'ɔ:lwɪz 'du: hæv ə 'laɪt 'lʌntʃ | 'mi:n tu  
ɪm'plai aɪ meɪk ə 'hɒg əv mə'self 'i:tɪŋ 'daʊn'taʊn | 'jes | 'ʃʊə | 'ju:d hæv ə 'swel  
'taɪm | ɪf ju 'hæd tu 'i:t ðə 'trʌk ðæt 'nju: 'stju:əd 'hændz 'aʊt tu əs ət ði æθ'letɪk  
'klʌb | bət aɪ 'sɜ:tnli 'du: fi:l 'aʊt əv 'sɔ:ts ðɪs ,mɔ:nɪŋ | 'fʌni | 'gɒt ə 'peɪn daʊn  
'hɪə | ɒn ðə 'left 'saɪd | bət 'nəʊ 'ðæt 'wʊdn bi ə'pendɪ'saɪtɪs ,wʊd ɪt | 'lə:s 'naɪt |  
wen aɪ wəz 'draɪvɪŋ əʊvə tə 'vɜ:dʒ 'gʌntʃɪz | aɪ 'felt ə 'peɪn ɪn maɪ 'stʌmək 'tu:  
| 'raɪt 'hɪə r ɪt wɒz | kaɪnd əv ə 'ʃɔ:p 'ʃu:tɪŋ peɪn | 'waɪ dəʊntʃu 'sɜ:v 'mɔ:  
'pru:nz ət 'brekfəst | əv 'kɔ:s aɪ 'i:t ən æpl 'evri i:vniŋ | ən 'æpl ə 'deɪ 'ki:ps ðə  
'dɒktə r ə,weɪ | bət 'stɪl ju 'ɔ:t tə hæv 'mɔ: 'pru:nz ən 'nɒt ɔ:l ðɪs 'fænsɪ 'du:dædz ||

|| ðə 'lə:s taɪm aɪ hæd 'pru:nz ju 'dɪdn 'i:t ðəm ||

|| 'wel | aɪ 'dɪdn 'fi:l laɪk 'i:tɪŋ əm aɪ spəʊz | 'mætə r əv 'fækt | aɪ 'θɪŋk aɪ  
'dɪd ɪt 'sʌm əv əm | 'eniweɪ | aɪ 'tel ju | ɪts 'maɪti ɪm'pɔ:tnt tu | aɪ wəz 'seɪɪŋ tə  
'vɜ:dʒ 'gʌntʃ | 'dʒʌst 'lə:st 'i:vniŋ | 'məʊs pi:pl 'daʊnt teɪk sə'fɪnt 'keə r əv ðeə  
daɪ'dʒestʃənz ||

**Remarque :** la transcription RP peut paraître peu naturelle en ce sens que le texte américain original est très marqué sur le plan des expressions et du lexique. On peut néanmoins la défendre en imaginant un texte lu par un locuteur de la RP qui ne cherche pas à imiter les sons américains.

## 7. 6. Échantillons de transcriptions avec d'autres systèmes

Pour aider le lecteur, le texte 'The North Wind and the Sun' sera donné avec les symboles des éditions du Jones immédiatement antérieures à l'édition de Roach et Hartman (EPD-1997). Comme nous l'avons souligné plus haut, ces deux types de transcription se distinguent essentiellement par l'emploi de /i/ et /u/ dans les dictionnaires de référence actuels. Enfin, pour démontrer que les symboles utilisés dans les dictionnaires actuels ne sont pas sacrosaints, nous fournirons trois autres transcriptions. Nous commencerons par une transcription avec les symboles

du Jones avant la 14<sup>e</sup> édition. Ces symboles sont utilisés dans les ouvrages classiques de Jones (1956, 1964) mais aussi dans des ouvrages qui ont fait référence en France comme Adamczewski et Keene (1973). Cette transcription sera suivie d'un exemple avec les symboles adoptés dans de nombreux manuels en GB et aux Etats-Unis. Nous suivrons ici le système de Ladefoged (1993). Enfin, la dernière transcription s'appuie sur un ouvrage récent utilisé par de nombreux enseignants en Grande-Bretagne, celui de Carr (1999). Un travail pratique sur ces passages peut consister à repérer les différences avec le système adopté ici. Noter que l'accentuation et les groupements rythmiques sont les mêmes dans tous les textes.

### 7. 6. 1. Transcription avec les symboles du Jones à partir de la 14<sup>e</sup> édition mais antérieurs à EPD-1997

**RP** || ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sʌn ||

|| ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sʌn wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə | wen ə 'trævlə keɪm ə'ləŋ 'ræpt ɪn ə 'wɔ:m 'kləʊk || ðeɪ ə'grɪ:d ðæt ðə 'wʌn hu 'fɜ:st sək'sɪdɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'kləʊk ɒf | ʃʊd bɪ kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ðɪ 'ʌðə || ðen ðə 'nɔ:θ 'wind 'blu: əz 'hɑ:d əz hɪ 'kud | bət ðə 'mɔ: hɪ 'blu: | ðə 'mɔ: 'kləʊslɪ dɪd ðə 'trævlə 'fəʊld ɪz 'kləʊk ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'lɑ:st ðə 'nɔ:θ 'wind 'geɪv 'ʌp ðɪ ə'tempt || ðen ðə 'sʌn 'ʃɒn 'aʊt 'wɔ:mlɪ | ənd ɪ'mɪdɪətli ðə 'trævlə 'tʊk 'ɒf ɪz 'kləʊk || ənd səʊ ðə 'nɔ:θ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes | ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɒŋgə r əv ðə 'tu: ||

### 7. 6. 2. Transcription avec les symboles du Jones antérieurs à la 14<sup>e</sup> édition

**RP** | ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sʌn |

|| ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sʌn wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə | wen ə 'trævlə keɪm ə'ləŋ 'ræpt ɪn ə 'wɔ:m 'kləʊk || ðeɪ ə'grɪ:d ðæt ðə 'wʌn hu 'fɜ:st sək'sɪdɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'kləʊk ɒf | ʃʊd bɪ kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ðɪ 'ʌðə || ðen ðə 'nɔ:θ 'wind 'blu: əz 'hɑ:d əz hɪ 'kud | bət ðə 'mɔ: hɪ 'blu: | ðə 'mɔ: 'kləʊslɪ dɪd ðə 'trævlə 'fəʊld ɪz 'kləʊk ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'lɑ:st ðə 'nɔ:θ 'wind 'geɪv 'ʌp ðɪ ə'tempt || ðen ðə 'sʌn 'ʃɒn 'aʊt 'wɔ:mlɪ | ənd ɪ'mɪdɪətli ðə 'trævlə 'tʊk 'ɒf ɪz 'kləʊk || ənd səʊ ðə 'nɔ:θ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɒŋgə r əv ðə 'tu: ||

### 7. 6. 3. Transcription avec les symboles de Ladefoged (1993)

**RP** || ðə 'nɔθ 'wind ən ðə 'sʌn ||

|| ðə 'nɔθ 'wind ən ðə 'sʌn wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə | wen ə 'trævlə keɪm ə'ləŋ 'ræpt ɪn ə 'wɔm 'kləʊk || ðeɪ ə'grɪd ðæt ðə 'wʌn hu 'fɜst sək'sɪdɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'kləʊk ɒf | ʃʊd bɪ kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ðɪ 'ʌðə || ðen ðə 'nɔθ 'wind 'blu əz 'hʌd əz hɪ 'kud | bət ðə 'mɔ hɪ 'blu | ðə 'mɔ 'kləʊslɪ dɪd ðə 'trævlə 'fəʊld ɪz 'kləʊk ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'lɑst ðə 'nɔθ 'wind 'geɪv 'ʌp ðɪ ə'tempt || ðen ðə 'sʌn 'ʃɒn 'aʊt 'wɔmlɪ | ənd ɪ'mɪdɪətli ðə 'trævlə 'tʊk 'ɒf ɪz 'kləʊk || ənd səʊ ðə 'nɔθ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes | ðæt ðə 'sʌn wəz ðə 'strɒŋgə r əv ðə 'tu ||

### 7. 6. 4. Transcription avec les symboles de Carr (1999)

RP

|| ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sæn ||

|| ðə 'nɔ:θ 'wind ən ðə 'sæn wə dɪs'pju:tɪŋ 'wɪtʃ wəz ðə 'strɒŋgə | wən ə 'trævlə keɪm ə'lɒŋ 'ræpt ɪn ə 'wɔ:m 'klouk || ðeɪ ə'grɪd ðæt ðə 'wʌn hu 'fɜ:st sək'sɪdɪd | ɪn 'meɪkɪŋ ðə 'trævlə teɪk ɪz 'klouk ɒf | ju:d bi kən'sɪdəd 'strɒŋgə ðən ðɪ 'lðə || ðen ðə 'nɔ:θ 'wind 'blu: əz 'ha:d əz hɪ 'kud | bæt ðə 'mɔ: hɪ 'blu: | ðə 'mɔ: 'klousɪ dɪd ðə 'trævlə 'fould ɪz 'klouk ə'raʊnd ɪm | ənd ət 'lɑ:st ðə 'nɔ:θ 'wind 'geɪv 'ʌp ðɪ ə'tempt || ðen ðə 'sæn 'fɒn 'aʊt 'wɔ:mli | ənd ɪ'mɪdɪətli ðə 'trævlə 'tʌk ɒf ɪz 'klouk || ənd sou ðə 'nɔ:θ wɪnd | wəz ə'blaɪdʒd tə kən'fes | ðæt ðə 'sæn wəz ðə 'strɒŋgə r əv ðə 'tu: ||

## Références bibliographiques

ABERCROMBIE, David (1964) *English Phonetic Texts*. Londres : Faber and Faber Ltd.

ABERCROMBIE, David (1967) *Elements of General Phonetics*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

ADAMCZEWSKI, Henri & KEEN, Denis (1973) *Phonétique et phonologie de l'anglais contemporain*. Paris : Armand Colin.

ARNOLD, G.F. & GIMSON, A.C. (1965) *English Pronunciation Practice*. Londres : University of London Press Limited.

BROWN, Gillian (1990) *Listening to Spoken English*. Deuxième édition. Londres : Longman.

CARR, Philip (1999) *English Phonetics and Phonology : An Introduction*. Londres : Blackwell.

CHOMSKY, Noam & HALLE, Morris (1968) *The Sound Pattern of English*. New York : Harper & Row.

CRUTTENDEN, Alan (1994) *Gimson's Pronunciation of English*. Londres : Edward Arnold.

DESCHAMPS, Alain, DUCHET, Jean-Louis, FOURNIER, Jean-Michel, O'NEIL, Michael (2000) *Manuel de phonologie de l'anglais*. Paris : Didier-Erudition.

DUCHET, Jean-Louis & FRYD, Marc (1997) *Manuel d'anglais oral pour les concours*. Paris : Didier-Erudition.

DURAND, Jacques (1990) *Generative and Non-Linear Phonology*. Londres : Longman.

DURAND, Jacques (1997). « Linking r in English : constraints, principles and parameters, or rules? » *Histoire, Epistémologie, Langage*. Vol.19/I, pp. 43-72.

DURAND, J. (1999) « R postvocalique et histoire de l'anglais. A tale of two countries. A tale of two cities ». *Anglophonia* 6 : 199-221.

DURAND, J. & C. Lyche (2000) « La phonologie : des phonèmes à la théorie de l'optimalité. In Escudier et alii. (eds) *La parole : des modèles cognitifs aux machines*

*communicantes*. Paris : Hermès, 193-244.

ELLIS, Alexander (1869) *On Early English Pronunciation*. Londres : Early English Text Society.

GARCIA LECUMBERRI, M. Luisa & MAIDMENT, John A. (2000) *English Transcription Course*. Londres : Arnold.

GIEGERICH, Heinz J. (1992) *English Phonology. An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press.

GIMSON, A.C. (1989) *An Introduction to the Pronunciation of English*. Fourth edition. Revised by Susan Ramsaran. Londres : Edward Arnold.

GINÉSY, Michel. (1995) *Mémento de phonétique anglaise*. Paris : Nathan.

International Phonetic Association (1999). *The Handbook of the International Phonetic Association*. Cambridge : Cambridge University Press.

JONES, Daniel (1956) *The Pronunciation of English*. Quatrième et dernière édition. Première édition 1909. Cambridge : Cambridge University Press.

JONES, Daniel (1964) *An Outline of English Phonetics*. 9<sup>ème</sup> édition. Première édition 1918. Cambridge : W. Heffers & Sons Ltd.

KENYON, John S. & KNOTT, Thomas A. (1953) *A Pronouncing Dictionary of American English*. Springfield, Mass. : Merriam Webster.

KREIDLER, Charles W. (1987) *The Pronunciation of English. A Course Book in Phonology*. Oxford : Blackwell.

LADEFOGED, Peter (1993) *A Course in Phonetics*. Third Edition. New York : Harcourt, Brace, Jovanovich.

LAVER, John (1994) *Principles of Phonetics*. Cambridge : Cambridge University Press.

LILLY, Richard & VIEL, Michel (1998) *Initiation raisonnée à la phonétique de l'anglais*. Paris : Hachette.

NICAISE, Alain & GRAY, Mark (1998) *L'intonation de l'anglais*. Paris : Nathan.

PIKE, Kenneth (1947) *Phonemics. A Technique for Reducing Languages to Writing*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.

PULLUM, G.K. & Ladusaw, W.A. (1996). *Phonetic Symbol Guide*. Deuxième édition. Première édition 1986. Chicago : University of Chicago Press.

ROACH, Peter (2000) *English Phonetics and Phonology*. Troisième édition. Cambridge : Cambridge University Press.

ROACH, Peter & HARTMAN, James (eds.) (1997) [Daniel Jones] *English Pronouncing Dictionary*. Quinzième édition. Cambridge : Cambridge University Press.

TROUBETZKOY, N. (1939) *Grundzüge der Phonologie*. Cercle linguistique de Prague. Traduction française par J. Cantineau *Principes de phonologie*, Paris : Klincksieck, 1964.

WATBLED, Jean-Philippe (1996) *La prononciation de l'anglais*. Paris : Nathan Université.

WELLS, John C. (1982) *Accents of English*. 3 volumes. Cambridge : Cambridge University Press.

WELLS, John C. (2000) *Longman Pronunciation Dictionary*. Deuxième édition. Première édition 1990. Londres : Longman.